Arthur C. Danto **El abuso de la belleza**

Hace un siglo, la belleza era considerada de forma unánime como meta suprema del arte y hasta como sinónimo de excelencia artística. Hoy, en cambio, algunos la contemplan como algo parecido a un delito estético. En nuestros días, determinada crítica increpa a los artistas cuando sus obras parecen aspirar a la belleza.

En los últimos años, sin embargo, algunos artistas, críticos y comisarios de exposiciones han empezado a contemplar la belleza de distinta manera. A menudo el debate resulta confuso: en ocasiones los especialistas ven la belleza como una traición frente al verdadero rol del artista, mientras que en otras se esfuerzan por encontrar belleza en lo aparentemente grotesco o repulsivo.

El gran crítico de arte y filósofo Arthur Danto explica en este libro cómo se gestó la revolución contra la belleza y cómo fue derrocada por la vanguardia moderna. Danto sostiene que los modernos tenían razón al negar que la belleza fuera consustancial al arte; al mismo tiempo, sin embargo, la belleza es esencial para la vida humana y no siempre debe ser desterrada del arte.

«...leer a Danto en el apogeo de su escritura apasionada, enérgica y penetrante es una experiencia placentera de gran valor terapéutico.»

Martha Nussbaum, autora de *Los límites del patriotismo* y *La terapia del deseo*, ambos publicados por Paidós

www.paidos.com


ISBN 84-493-1694-4
35037
9 788449 316944

Arthur C. Danto

El abuso de la belleza

La estética y el concepto del arte

Paidós Estética 37

El abuso de la belleza

Paidós Estética

10. V. Kandinsky
Gramática de la creación. El futuro de la pintura
11. M. Brusatin
Historia de los colores
12. O. Schlemmer
Escritos sobre arte
13. R. Fry
Visión y diseño
14. F. Léger
Funciones de la pintura
15. M. M. Roncayolo
La ciudad
16. P. Francastel
La realidad figurativa I. El marco imaginario de la expresión figurativa
17. P. Francastel
La realidad figurativa II. El objeto figurativo y su testimonio en la historia
19. V. Kandinsky y F. Marc
El jinete azul
21. L. Wittgenstein
Observaciones sobre los colores
22. R. Arnheim
Consideraciones sobre la educación artística
23. J. Pawlik
Teoría del color
24. V. Kandinsky
De lo espiritual en el arte
25. V. Kandinsky
Punto y línea sobre el plano
26. J. Costa
La esquemática
27. N. Potter
Qué es un diseñador
28. E. Panofsky
Sobre el estilo
29. E. Satué
El paisaje comercial de la ciudad
30. E. Satué
El paisatge comercial de la ciutat
31. A. C. Danto
La transfiguración del lugar común
32. C. Greenberg
Arte y cultura
33. P. Bourdieu y A. Darbel
El amor al arte
34. S. Dalí
Carta abierta a Salvador Dalí
35. V. Van Gogh
Cartas a Theo
36. L. Shiner
La invención del arte
37. A. C. Danto
El abuso de la belleza

Arthur C. Danto

EL ABUSO DE LA BELLEZA

La estética y el concepto del arte


PAIDÓS
Barcelona • Buenos Aires • México

Título original: *The Abuse of Beauty*
Publicado en inglés, en 2003, por Open Court, Chicago y La Salle, Illinois
Open Court Publishing Company is a division of Carus Publishing Company

Traducción de Carles Roche

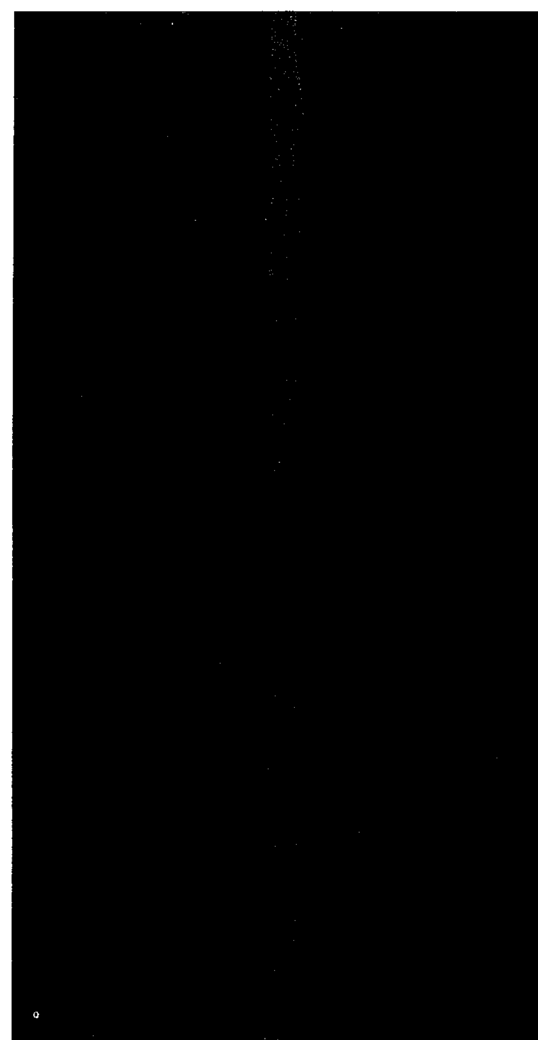
Cubierta de Mario Eskenazi

«The Paul Carus Lectures», publicadas en memoria de Paul Carus (1852-1919), editor de *The Open Court* y *The Monist* desde 1888 a 1919.

ISBN: 84-493-1694-4
Depósito legal: B. 5.022/2005

Impreso en Gràfiques 92, S.A.
Avda. Can Sucarrats, 91 - 08191 Rubí (Barcelona)

Impreso en España - Printed in Spain



¿El triunfo de la sublimidad sobre la belleza?

Con su *Onement I* de 1948, Barnett Newman propuso una estética de la sublimidad frente a una estética de la belleza. «La invención griega de la belleza... su postulado de la belleza como ideal, ha sido la pesadilla de las filosofías del arte y la estética en Europa», escribió Newman. Libres del peso de la cultura europea, algunos americanos fueron entonces capaces de expresar su relación con el Absoluto sin perderse en la búsqueda de la belleza, el fetichismo de la calidad perfecta.

Para David Reed y Sean Scully,
y también en memoria de Robert Motherwell,
y, naturalmente, para Barbara Westman

La belleza es la promesa de la felicidad.

STENDHAL

SUMARIO

PREFACIO

No deja de ser curioso que aun aspirando a esa intemporalidad que en general toda filosofía busca, mi filosofía del arte sea tan deudora de su momento histórico que resulte fácil pensar que su relevancia reside sobre todo en la relación que mantiene con el arte que la propició. Dicho arte era, a su vez, el producto de distintos movimientos de vanguardia de principios de los sesenta, sobre todo los radicados en la ciudad de Nueva York o sus alrededores. Cuesta imaginar, por otra parte, que ese arte pudiera haberse producido con anterioridad a esa fecha. Basta pensar, por ejemplo, en la célebre *Caja Brillo* de Andy Warhol, que ha ocupado un lugar tan destacado en mi pensamiento y mis escritos. Realizada y expuesta en 1964, constituía una apropiación de un envase comercial de cartón con apenas un año de vida. El diseñador del envase, artista a su vez, se inspiró en paradigmas estilísticos de la pintura abstracta de la época. «Brillo» era, a su vez, el nombre de una esponja jabonosa de reciente invención que prometía una especial efectividad en el abrillantado de las piezas de aluminio. Apenas habían pasado unos años desde que el producto se introdujera en el mercado norteamericano. Difícilmente la *Caja Brillo* hubiera podido anticiparse a aquello que le dio su significado. Es posible imaginar un *objeto* aparecido un siglo antes y en todo idéntico al que nos ocupa; dicho objeto, sin embargo, no se podría haber inspirado en los significados asociados que dieron pie a la *Caja Brillo* como obra de arte. Y no sólo ese mismo objeto no hubiera podido ser la misma obra de arte que sería luego en 1964; cuesta ima-

ginar cómo en 1864 hubiera podido ser una obra de arte en modo alguno. Ya costó en 1964 que muchos la aceptaran como obra de arte y eso que, para entonces, se había abierto al menos una brecha para que determinada franja del mundo artístico pudiera aceptarla sin reservas como arte. Así pues, la pregunta que despertó inicialmente mi interés como filósofo era qué había hecho posible que algo se convirtiera en obra de arte en determinado momento histórico sin que hasta entonces hubiera podido aspirar a ese mismo estatus. Pregunta que, para empezar, planteaba el interrogante filosófico general de qué aporta la situación histórica al estatus artístico de un objeto.

De algún modo, la intemporalidad propia de la filosofía ha tendido a influir en el modo en que contemplamos la intemporalidad de los objetos que interesan a la filosofía. A mí siempre me pareció filosóficamente instructivo, sin embargo, imaginar qué sucedería si objetos muy de su momento histórico como la *Caja Brillo* fueran devueltos a una época muy anterior, como el célebre yanqui de Connecticut que Mark Twain imaginó trasplantado a la corte del Rey Arturo. Para la portada original de mi libro *Más allá de la Caja Brillo*, el ingenioso pintor Russell Conner tomó la famosa *Lección de anatomía* de Rembrandt y reemplazó el cadáver por la *Caja Brillo*, dando la impresión de que los circunspectos alumnos del doctor Tulp estaban siguiendo, en el siglo XVII, un discurso sobre arte de vanguardia de mediados del siglo XX. En los museos enciclopédicos de hoy a nadie le extraña pasar de una sala dedicada al arte holandés del XVII a una de arte norteamericano del XX. Cuando lo hacemos, sin embargo, arrastramos la yuxtaposición de obras de varios siglos y culturas en un solo espacio en el que éstas pueden «comunicarse» entre sí, como les gusta decir a los comisarios. Pero a aquellos para quienes pintaba Rembrandt les habría resultado del todo imposible acomodar la *Caja Brillo* en su concepto del arte. En 1917, Marcel Duchamp presentó un «*readymade* asistido» —a efectos prácticos, un urinario— a una exposición teóricamente sin jurado, pero que tenía un comité de selección de obras que la rechazó argumentando explícitamente que no era arte. En el mundo artístico de 1917 había sectores capaces de

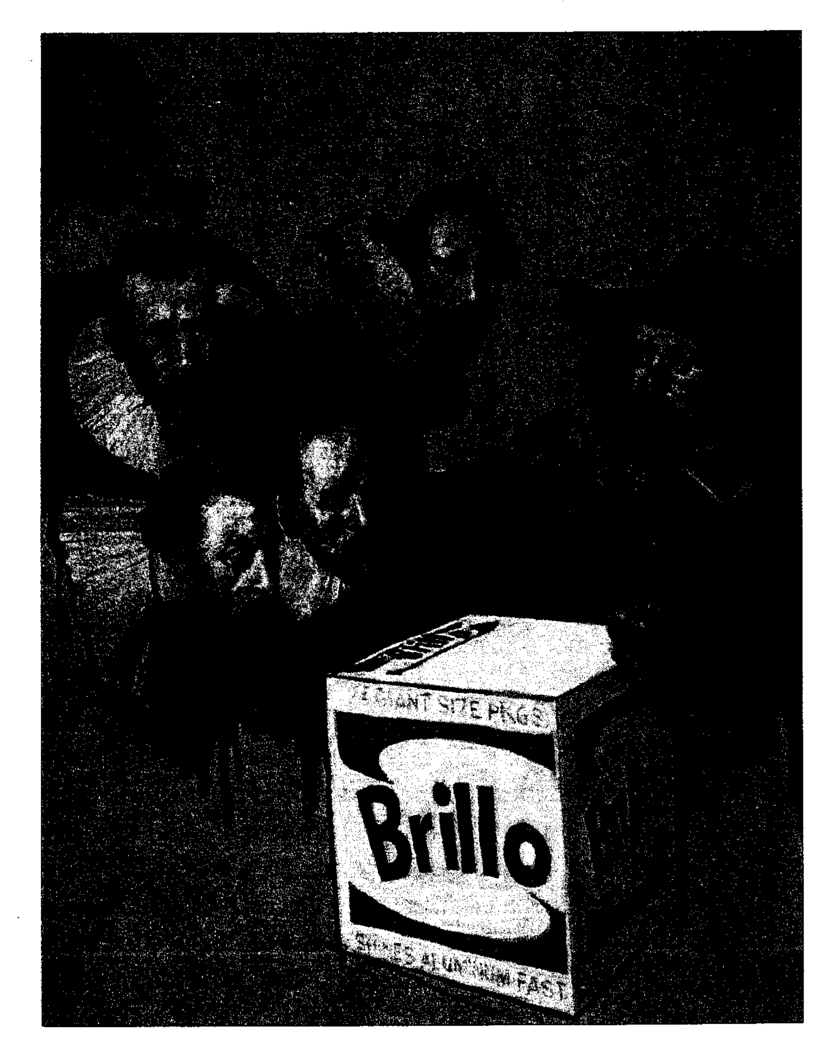


FIGURA 1. Russell Conner, *Imagen de portada para* Más allá de la Caja Brillo. *El contenido puede perderse en el tránsito temporal.*

aceptar los *readymades* de Duchamp, pero estaba claro que el comité de la Sociedad de Artistas Independientes, patrocinadora de la exposición, no era uno de ellos. De manera muy parecida, para muchos sectores del mundo artístico de 1964 la *Caja Brillo* ni siquiera era arte. Pero ni existió ni podría haber existido ningún sec-

tor del mundo artístico del París de 1864 —o del Amsterdam de 1664— capaz de acoger a la *Caja Brillo*. Cierto que en 1864 el concepto de arte se estaba empezando a flexibilizar lo bastante como para que *Déjeuner sur l'herbe* de Manet fuese aceptada como arte, aunque para la mayoría de sus espectadores en el reciente Salon des refusés constituyera una perversión de la idea misma de arte. Como escribió Heinrich Wollflin, no todo es posible en cualquier momento. En ese sentido de imposibilidad histórica, la *Caja Brillo,* aun siendo teóricamente posible como objeto, no era posible como arte mucho antes del momento de su realización. (Recordemos que la *Caja Brillo* estaba hecha de contrachapado industrial, inexistente en 1864 y no digamos ya en 1664, y estaba pintada con tinta de serigrafía, que casi con toda seguridad tampoco existía entonces. Los filósofos pasan por alto estas cuestiones sin pestañear cuando llevan a cabo esta clase de «experimentos mentales». Un objeto como el que conforma la *Caja Brillo* podría haber causado estupefacción, de modo parecido a los cocos hallados en las playas de la Europa medieval.)

Estas reflexiones no sólo nos hacen dudar de la intemporalidad del arte, sino que, de manera mucho más inmediata, cuestionan el modo en que debemos abordar las obras de arte desde una óptica crítica y estética. Tendremos que considerar formalista al enfoque crítico que asuma que todo lo pertinente a la hora de afrontar una obra de arte deba estar presente y accesible en cualquier momento de la existencia de dicha obra. Existe una postura en la filosofía del arte que podríamos considerar análoga al internalismo en las filosofías del pensamiento y el significado. Las obras de arte, por supuesto, cambian físicamente con el tiempo, a veces de modo radical: pigmentos que se diluyen, estatuas que pierden apéndices como brazos y piernas. Y a veces la información pertinente para la identificación e interpretación de una obra cae, simplemente, en el olvido: desconocemos la identidad de las personas que aparecen en los retratos antiguos; los individuos que conocían las claves para leer ciertos signos y símbolos murieron sin transmitir ese conocimiento a otros. Ya no podemos leer los grabados de Pieter Bruegel como probablemente lo hicieron sus contemporáneos, o algunos de ellos. Hay palabras cuya única aparición en el idioma inglés corresponde a una de las obras de Shakespeare, con lo que, si se hubiera perdido el manuscrito, ni siquiera los especialistas habrían tenido forma de conocer esos vocablos perdidos. La relación entre obra y manuscrito es metafísicamente delicada y, desde luego, no es una cuestión de identidad estricta. De modo que los cambios sufridos por las obras de arte en cuanto objetos físicos son en realidad puramente contingentes. Si decimos que nada fuera de la obra de arte resulta pertinente a la hora de entenderla crítica y estéticamente, nos estaremos refiriendo a la obra de arte en tanto que ésta se distingue del objeto físico. El internalismo en arte consiste en adoptar una actitud según la cual todo lo pertinente para la apreciación está idealmente al alcance del ojo del crítico en todo momento, y eso es lo único pertinente para experimentar el arte como tal.

Es la obra de arte en ese curioso sentido, como algo distinto al objeto físico, la que yo imagino transportada a un momento histórico anterior: la *Caja Brillo* como una especie de diseño formal. Pero lo que se perdería en ese tránsito imaginario es eso a lo que yo me he referido aquí como los significados que dan vida a la obra. Porque el significado se basa en la conexión del arte con el mundo, y las relaciones entre el diseño y el mundo son históricas. El sustantivo «Brillo», por ejemplo, nombra un producto de uso doméstico, inventado y patentado en cierto momento. Antes de eso no era más que ruido o unos trazos escritos o, en el mejor de los casos, una especie de latinajo. En la *Caja Brillo* aparece una marca, consistente en un círculo con una «u» inscrita en el centro. Es un logo empleado para dar a entender que el producto que lo lleva está certificado como *kosher* por la Unión de Rabinos Ortodoxos de Jerusalén, fundada tras la creación del Estado de Israel. Brillo era *kosher* en 1964, pero ha dejado de serlo, razón por la cual los envases de Brillo de los supermercados ya no tienen derecho a exhibir el logo. El logo ¿forma parte del diseño o no? Dejaré que los formalistas se ocupen de eso. Mucho más importante es que, como ya se ha dicho, la propia *Caja Brillo* mantenga una relación de «apropiación» con respecto a los envases empleados para ex-

pedir Brillo de las fábricas a los distribuidores y de éstos a los supermercados desde mediados de los sesenta a finales de los noventa, cuando el diseño de los envases cambió. Y aún más importante es que el interés y la importancia de la *Caja Brillo* mantenga unos lazos tan estrechos con las actitudes artísticas imperantes de principios a mediados de los sesenta, sobre todo en Manhattan. En parte, lo que entonces posibilitó que fuera arte fue el que esa atmósfera histórica y teórica definiera lo históricamente posible. En 1964, cuando publiqué «The Art World» en *Journal of Philosophy* —texto que sentó las primeras bases de mi filosofía— mi tesis era que, para poder contemplar la *Caja Brillo* como arte, se necesitaba saber algo de la historia y la teoría que definía el mundo artístico relevante de entonces. En aquella época había muchos mundos artísticos, incluso en Nueva York. No pretendo equiparar arte y mundos artísticos; me permito insistir, sin embargo, en que el estatus de la *Caja Brillo* como obra de arte dependía de factores externos que sólo se dieron a las puertas de 1964.

Me hubiera gustado decir algo sobre la pertinencia de estas consideraciones históricas a la hora de hablar del concepto de arte, pero creo más conveniente decir antes algo sobre el concepto de arte en sí. A menudo se ha dicho que los griegos, con quienes arrancó la filosofía del arte en Occidente, no tenían en su vocabulario un término para nombrar al arte. Sí tenían, en cambio, un concepto de arte, que abarcaba un gran número de esos mismos objetos que hoy consideraríamos obras de arte. Una definición del arte que excluyera la escultura griega o el teatro griego sería inaceptable *ipso facto*. Al mismo tiempo, los griegos sabían que ciertas propiedades características de esos objetos no formaban parte del concepto de arte, aun estando presentes por todas partes. Me refiero, en primer lugar, a las propiedades miméticas: se creía que la estatuaria griega se asemejaba a sus modelos, del mismo modo en que se creía que las tragedias griegas se asemejaban a ciertos episodios históricos de las vidas de sus protagonistas. La técnica de la semejanza determinó, es cierto, una historia progresiva en las principales artes miméticas que han llegado hasta nosotros: la escultura y el teatro. Fue un progreso definido en pos de la verosimilitud, desde las arcaicas figuras de Apolo hasta figuras tan parecidas a los seres humanos que existía una genuina posibilidad de ilusión. Esta posibilidad debió de desempeñar un importante papel en las formas de vida griegas, especialmente en el culto religioso, donde las estatuas de dioses y diosas eran tan convincentes que muy posiblemente se pudiera creer en la presencia misma de las deidades, especialmente en la atmósfera de humo y penumbra de los interiores de los templos. Según cuenta Nietzsche al narrar los inicios de la tragedia, llegaba un momento en que los oficiantes creían que el actor principal estaba realmente poseído por un dios: el coro podía sentir, por ejemplo, que Dioniso estaba entre ellos. No resulta inverosímil pensar que las estatuas de los dioses pudieran, en los templos consagrados a su culto, dar pie a situaciones similares. Al fin y al cabo, la «presencia mística del santo en el icono» ha sido una creencia muy extendida en la ortodoxia griega, en la que desempeñó un papel fundamental durante las virulentas controversias iconoclastas de Bizancio en el siglo VIII. Pero la calidad artística no se juzgaba dependiente de los diferentes grados de verosimilitud: es decir, nadie creía que Esquilo fuese inferior a Eurípides. De manera que Sócrates, en su famosa polémica, pudo insinuar que la verosimilitud no formaba parte del *concepto* de arte, aun teniéndose en muy alta estima en la época. Para el concepto griego de arte, sin embargo, era fundamental que el arte representase cosas. En cambio, los grados de verosimilitud en la representación mimética eran a medias una cuestión de gusto y a medias una cuestión de función, y Platón tenía clarísimo que había otros modos de representación además de la mimesis, por mucha verosimilitud que esta última pudiera arrojar. Para los griegos, la idea de representación era notablemente abstracta y general. Como también lo es, por supuesto, la mía al proponer a la representación como parte de la definición del arte. He puesto el énfasis en la representación al considerar cómo es posible distinguir como arte algo que se asemeja tan profundamente a algo que no es arte en absoluto. El arte de los sesenta fue el desencadenante de mi reflexión, pero ésta aspira a ser universal e intemporal.

Veamos otro ejemplo. Del siglo XVIII hasta principios del XX se dio por sentado que el arte debía poseer belleza. Tanto es así que la belleza habría figurado entre las primeras cosas que cualquiera nombraría en relación con —cómo no— *les beaux-arts.* Cuando Roger Fry organizó sus grandes exposiciones de arte postimpresionista en la Grafton Gallery de Londres en 1910 y 1912, el público se escandalizó no sólo por el desprecio a la verosimilitud, característico de buena parte del movimiento moderno, sino por la patente ausencia de belleza. Para defender el nuevo arte, Fry argumentó que sería considerado feo *hasta* que se lo viera como bello. Ver su belleza, insinuó, requería educación estética; con el paso del tiempo su belleza saldría a la luz. Es indudable que a veces llegamos a percibir una belleza que al principio nos era esquiva. Pero supongamos que eso no pasa. ¿Querría eso decir que estamos ciegos para esa belleza o bien que hemos cometido el error de presuponer que el arte *debe* ser bello? Eso que a lo largo de este libro denominaré como Vanguardia Intratable abjuró de la belleza. Pienso en primer lugar en el dadá, que se negó a crear objetos hermosos para gratificar a quienes consideraba responsables de la Gran Guerra. En sus diálogos con Cabanne, Duchamp muestra su desprecio por lo que llama «vibración retinal», que el arte desde Courbet se supone debía inducir en los espectadores. Él prefería el arte intelectual, sin gratificaciones sensoriales de ninguna clase. En mi opinión, la Vanguardia Intratable dio un inmenso paso adelante filosófico. Contribuyó a mostrar que la belleza no era consustancial al concepto de arte y que una cosa podía seguir siendo arte independientemente de que la belleza estuviera presente en ella. El concepto de arte puede requerir la presencia de algunos rasgos, entre los cuales está el de la belleza, pero también otros muchos, como la sublimidad, por citar otro rasgo muy debatido en el siglo XVIII. De momento a esos rasgos los llamaré *pragmáticos,* a fin de distinguirlos de los *semánticos,* ejemplificados por la mimesis, por emplear el vocabulario de la Teoría de los Signos de Charles Morris, que desempeñó un importante papel en el auge del positivismo lógico. Las propiedades pragmáticas tienen por objeto disponer al público a experimentar sentimientos de una clase u otra respecto a lo que la obra de arte representa. En un momento dado Morris comenta que eso que él llama pragmatismo en el pasado se denominaba retórica, y la retórica era una de las disciplinas fundamentales de la época clásica. La función pragmática de la belleza podría ser inspirar amor por lo que muestra una obra de arte, y la función de la sublimidad inspirar terror. Pero hay muchísimos otros casos, como la repugnancia, para inspirar asco o el ridículo, para inspirar desprecio. O la lubricidad, para suscitar sentimientos eróticos. Hasta cierto punto, las propiedades pragmáticas corresponden a eso que Frege llama «color» —*Farbung*— en su teoría del significado.

La gama de rasgos pragmáticos es mucho más amplia de lo que el canon de textos sobre estética realmente abarca, al igual que la gama de rasgos semánticos incluye mucho más que las representaciones miméticas. Pero lo que a mí me interesa ahora es, sencillamente, tomar unos pocos componentes que figuran, o podrían figurar, en el análisis conceptual del arte y poner de relieve la estrechez con que se ha interpretado el concepto en la bibliografía filosófica y crítica dedicada al arte. Una definición filosófica del arte se debe formular en los términos más generales posibles, para que todo aquello que alguna vez haya sido o pueda llegar a ser una obra de arte entre dentro de sus límites. Debe ser lo bastante general como para inmunizarse ante los contraejemplos. Y aunque semejante formulación quede fuera de mi alcance, ése ha sido el principal vector de mi filosofía del arte, mi compromiso desde el primer día. Y todo gracias, precisamente, a que yo tratara el arte de mediados de los sesenta. Fue una época en la que buena parte de lo que se había considerado parte integrante del concepto del arte sencillamente desapareció del mapa. No sólo la belleza o la mimesis: casi todo lo que había ocupado un lugar de relieve en la vida del arte se eliminó de cuajo. La definición del arte se iba a tener que erigir sobre las ruinas de lo que se había creído que era el concepto del arte en los discursos anteriores. Lo cual me lleva de vuelta a mi paradigma.

Desde el principio lo que despertó mi interés por la *Caja Brillo* no sólo fue qué la convertía en arte, sino cómo era posible que,

siendo una obra de arte, los objetos exactamente iguales (o casi) a ella, esto es, el conjunto de envases diseñados para contener esponjas Brillo, no lo fueran. Sin duda, es algo intrínseco a la interpretación de esta fase en la obra warholiana su uso de los logos del arte comercial con propósitos artísticos. Pero Warhol, reconozcámoslo, podría haber hecho arte con cualquier cosa, siempre y cuando los elementos procedieran del ámbito de los objetos no artísticos. En 1964, por ejemplo, había empleado fotografías policiales de los criminales más buscados, así como fotografías periodísticas de catástrofes aéreas, suicidios y accidentes automovilísticos. Sin duda, existe algo que podemos llamar «estilo» Warhol, que determina cuáles, de entre el inmenso número de cosas que podía haber tomado para hacer arte, utilizó finalmente para hacer arte. En todo caso, a mí lo único que me hacía falta de su arte es que existieran ejemplos de cosas que no eran arte, siempre que se parecieran tanto al arte como la *Caja Brillo* se parecía a las cajas Brillo corrientes. A partir de ahí me vino la idea de unos duplos indiscernibles, uno de los cuales sería arte y el otro no, que me permitieran interrogarme qué hacía que uno de ellos fuera una obra de arte y el otro, simplemente, una cosa. La idea se reveló como una poderosa herramienta para la investigación conceptual que yo necesitaba hacer. De poco me hubiera servido ese instrumento, sin embargo, antes de que la posibilidad se diera realmente en la práctica artística.

Debo reconocer que en el mundo artístico de los sesenta podría haber encontrado ejemplos de estos duplos por doquier. Fluxus, por ejemplo, usaba la comida como arte. Los minimalistas usaban secciones de edificios prefabricados y otros productos industriales. Artistas pop como Lichtenstein ampliaban las viñetas dibujadas en el interior de los envoltorios de chicle y las presentaban como pintura. El conceptualista Dennis Oppenheim cavó un agujero en una montaña cerca de Oakland, California, y lo presentó como escultura imposible de trasladar a un museo. Ya en 1969 los conceptualistas podían considerar cualquier cosa como arte y estaban dispuestos a considerar a cualquiera como artista, de manera muy similar a lo que poco después propondría Joseph

Beuys. Se podrían encontrar ejemplos en la danza, especialmente en el Judson Group, donde un baile podía consistir en alguien sentado en una silla; y en la música de vanguardia, que refutó la distinción entre sonidos musicales y no musicales. La vanguardia de los sesenta quiso franquear la barrera entre vida y arte. Quiso borrar la distinción entre arte elevado y vulgar. Para cuando la década tocaba a su fin, quedaba muy poco en pie de lo que antes se habría considerado como parte del concepto de arte. Fue un período de espectacular demolición filosófica. ¡Afortunado aquel que en aquella mañana siguiera con vida!

Mi propia filosofía, indudablemente, era muy de la época, aunque yo sólo me diera cuenta en parte de lo que estaba sucediendo; y, lo que es aún más indudable, nadie en el mundo del arte —o en el conjunto de mundos del arte que convivían entonces— estaba al tanto de mis actividades filosóficas. Sólo en fecha reciente ha empezado a aparecer «The Art World», de 1964, en las antologías de documentos sobre historia del arte de aquellos años. Las estructuras con las que yo trabajaba, sin embargo, eran en buena parte las de la filosofía analítica. Mi libro *Analytical Philosophy of History* estaba en la imprenta en 1964 y las ideas de ese libro marcaron el modo en que yo lo pensaría todo. En ese libro, por ejemplo, yo sostenía, a través de una serie de análisis verdad-condición, que los significados de los acontecimientos históricos permanecen invisibles para quienes los están viviendo. Tesis externalista a la que yo mismo daría continuación al analizar el concepto de una obra de arte: la tesis según la cual aquello que convierte a un objeto en obra de arte es algo externo a él.

Pero volvamos a la situación filosófica en el arte de entonces. Tras reflexionar sobre lo que hizo de aquel momento algo tan especial, se impone aclarar dos cosas. La primera es que, una vez se ha proclamado que cualquier cosa puede ser una obra de arte, de poco sirve preguntarse si esto o lo otro pueden serlo, ya que la respuesta será siempre afirmativa. Tal vez no sean obras de arte, pero podrían serlo. De modo que —segundo punto— ahora la pregunta más urgente se referirá a si es ése el caso, si *son* obras de arte. Es decir, que de golpe se nos ha vuelto imprescindible dis-

poner de una teoría del arte, más imprescindible de lo que nunca pareció ser. Asimismo, es obvio que ninguna teoría previa del arte puede sernos de gran ayuda, ya que ninguna se formuló en una situación como la que dibuja el mundo artístico de los sesenta, un mundo en el que cualquier cosa, por banal que fuese, podía ser una obra de arte. El único medio de alcanzar esa generalidad que toda filosofía exige era afrontar la latitud extrema a la que tan destacado lugar concedieron los sesenta. Fueron, pues, días inmejorables para ser filósofo del arte.

Mi propio trabajo en este maravilloso terreno se vio inspirado por dos pensamientos interrelacionados de Hegel. El primero es aquel según el cual la filosofía adecuada para una forma de vida sólo puede dar verdaderamente comienzo cuando dicha forma de vida ya ha envejecido: «Cuando la filosofía peina canas, es que una forma de vida ha envejecido», escribe, elegíaco, en *La filosofía del Derecho.* Creo que sólo cuando la historia del arte llegue a su término podrá dar verdadero comienzo la filosofía del arte. Y será así porque hasta entonces la filosofía no estará en posesión de todas las piezas que necesita para construir la teoría. Pero eso lleva a mi segundo pensamiento, basado hasta cierto punto en la gran obra de Hegel, *La fenomenología del espíritu.* Este libro adopta la estructura, como una vez sugirió el filósofo americano Josiah Royce, del *Bildungsroman.* El Espíritu, o *Geist,* como Hegel llama a su objeto, experimenta a lo largo de la obra la educación a través de la cual acaba descubriendo su propia identidad. Ésa es la clase de *Bildung* que interesaba a Hegel y que nos interesa a todos cuando mediante la experiencia nos encaminamos hacia el aprendizaje de lo que realmente somos. Me gusta pensar en la historia del arte también como *Bildungsroman,* en el que *Kunst,* el arte, va descubriendo paso a paso *su* propia identidad. La filosofía es la conciencia cambiante de esa historia por cuanto en cada etapa sale a la luz una pieza del puzzle y la filosofía asume que se trata de *Kunst.* Pero, como sucede en la *Fenomenología,* con frecuencia eso es parcial y erróneo. Al progreso no le faltan obstáculos. Las aventuras y desventuras de *Kunst* no constituyen la historia del arte, que ha sido competencia de la disciplina del mismo nombre, sino la *historia filosófica del arte,* que, de hecho, es la historia de la filosofía del arte. Esta historia alcanza una nueva cota en los sesenta, cuando finalmente se pone de manifiesto que todo es posible como arte. Eso es lo que significa, en el sentido con que yo la he empleado, la expresión «fin del arte». Ahora estamos en disposición de dar una respuesta a la cuestión de la identidad de *Kunst* con la certeza de que no podrá ser abolida por la futura historia del arte. Y eso es lo que debe verificarse en toda definición filosófica.

En este prefacio he mencionado dos condiciones que contribuyen a especificar esa identidad. Una es que, para ser arte, el arte debe representar algo, es decir, debe poseer alguna propiedad semántica. Buena parte de mi libro *La transfiguración del lugar común* está dedicada a demostrarlo. Me gustaría añadir que una segunda condición es poseer algunos de esos rasgos que yo he llamado aquí pragmáticos, pero no tengo la certeza de que sea cierto. Y no la tengo porque albergo mis dudas respecto al papel que desempeñan, si es que lo hacen, las propiedades pragmáticas en el arte actual. En cambio, éstas gozaron de un enorme protagonismo en el arte del pasado, cuando se utilizaban para dar respuesta a la pregunta, en caso de que alguien la formulara, de para qué sirve el arte.

Mi pertenencia a mi propio momento histórico explicaría por qué nunca he mencionado, y menos aún tratado de contestar, esta pregunta, así como que raramente haya tomado en consideración en el análisis del arte el papel que desempeñan, si es que lo hacen, la belleza y similares. Eso se explica en parte por las circunstancias históricas en las que nació mi filosofía del arte: la vanguardia artística de los sesenta dio la espalda a la estética con casi idéntica firmeza como la vanguardia filosófica dio la espalda a la edificación del espíritu. Ambas pretendían ser «cool». Y, en términos de filosofía del arte, considero que fue un movimiento positivo, que ayudó a separar la filosofía del arte de la estética, siempre tan entremezcladas. Pienso que hemos desarrollado suficientes inmunidades como para replantearnos qué hace, después de todo, que el arte sea algo tan significativo para la vida humana: para mí ése es, ahora, el asunto prioritario. Escudándo-

me en todo lo que he aprendido, puedo volver a manipular, con los largos fórceps de la filosofía analítica, propiedades tan tóxicas como la sublimidad, la belleza y similares. Seguramente hay buenas razones para que la belleza haya sido la propiedad pragmática paradigmática en la historia del arte, y su atrincheramiento en el discurso justifica más que de sobra el énfasis que pienso darle en este libro.

Cuando empecé a considerar con detenimiento el proyecto de elaborar una definición del arte, la filosofía del arte estaba dominada por dos grandes tesis: que una definición semejante no era posible y que una definición semejante no era necesaria. La segunda era, en buena medida, una respuesta wittgensteiniana a la primera. Pero como pasa tan a menudo con Wittgenstein, su postura presuponía una estabilidad en el conjunto de cosas denominado mediante una expresión determinada —en este caso, «obra de arte»— que hiciera esperable que los hablantes de la lengua fueran en general capaces de reconocer ejemplos de obras de arte. La primera tesis, en cambio, se basaba en el inmenso pluralismo que empezaba a reinar en el arte: tantas cosas se habían vuelto posibles como obras de arte que ya no parecía posible definición alguna. El conservador punto de vista wittgensteiniano peligró casi desde el momento en que se enunció. Y hoy sabemos que sólo cuando nuestras conciencias asumieron el pluralismo radical se hizo finalmente posible una definición. Esta definición debe consistir en propiedades que estén siempre presentes, por distintas que puedan llegar a ser las clases de obras artísticas, como por ejemplo sucedió en la Whitney Biennal de 2002. Evidentemente, semejante pluralismo era imposible de prever cuando los seguidores de la filosofía de Wittgenstein empezaron a aplicarla a la filosofía del arte. Sólo cuando se instaura el pluralismo como tal se puede al fin hacer filosofía del arte de un modo transhistórico. Así, plantearse como objetivo una filosofía intemporal del arte sólo es posible en un momento como el actual, que después de todo es único en la historia del arte. Sólo prestando una gran atención al arte de mi momento histórico he podido soñar en una filosofía del arte válida para todos los momentos históricos.

Esto me lleva a un tercer pensamiento de Hegel. Todos somos hijos de nuestra época, escribe, pero es tarea de los filósofos comprender la suya en términos de pensamiento. Desde los años sesenta, y desde los ochenta de un modo compulsivo, he procurado convertir mis experiencias en el mundo artístico en filosofía. Eso sólo es posible hacerlo si uno vive la época en cuestión; este libro será, pues, algo más personal y confesional de lo que suele esperarse de la filosofía y más abstracto de lo que suelen ser las confesiones. Existe una tradición de confesión meditativa en la literatura filosófica, pero quisiera ante todo que nadie piense que este libro aspira a cualquier autoridad académica. Su autoridad, de tenerla, estaría en otra parte. He prescindido de las notas a pie de página, las cuales, salvo en los escritos más académicos sobre arte, constituyen una *façade* de autoridad impostada. Ojalá el lector lo lea como un relato de aventuras, con algunos argumentos y distinciones filosóficas recogidos como trofeos en mis encuentros con la vida del arte de nuestro tiempo.

ARTHUR C. DANTO
Nueva York, 2002

AGRADECIMIENTOS

Las Conferencias Paul Carus, cuyo nombre procede del editor de *The Open Court*, de la editorial Open Court y de *The Monist*, están patrocinadas por la fundación creada en su memoria. Por norma, el conferenciante es invitado a presentar un ciclo de tres conferencias en una reunión de una de las tres secciones de la American Philosophical Association, con periodicidad trienal. El ciclo que conozco mejor es el impartido por C. I. Lewis en 1946, *An Analysis of Knowledge and Valuation*, en el que participé cuando era un estudiante licenciado y que, para bien o mal, definió el modo en que iba a pensar entonces y que en muchos aspectos sigue siendo el mismo de hoy, no sólo en relación con la teoría del conocimiento sino en relación con casi todo lo demás. El de Lewis fue el séptimo ciclo —el primero fue *Experience and Nature*, de John Dewey— y ambos son volúmenes de demasiada envergadura como para representar simplemente tres conferencias. Open Court publica posteriormente las conferencias en forma de libro, lo cual significa que el manuscrito acaba incluyendo una considerable cantidad de material que no estaba presente en las conferencias en sí. Y tal es el caso de la presente obra. Nada que carezca de espina dorsal puede considerarse un libro, y tres conferencias de una hora, encuadernadas juntas, constituyen en el mejor de los casos poco más que un panfleto.

Las tres conferencias que pronuncié bajo el título *La revuelta contra la Belleza* en lo que resultó ser el Centenario de la American Philosophical Association, entre el 26 y el 28 de diciembre de

2001 en Atlanta, Georgia, corresponden a los capítulos 1, 2 y 4 de este libro, si bien han sido notablemente ampliadas, viéndose, en el caso del capítulo 4, radicalmente alterada. El capítulo 3, «Belleza y embellecimiento», es una versión muy modificada de una contribución a la antología de Peg Brand *Beauty Matters* (Bloomington, Indiana University Press, 1998), reestructurada para que encajase en el contexto de las Conferencias Carus. El capítulo 2 deriva de mi reseña de una exposición de Paul McCarthy, publicada en *The Nation* el 23 de abril de 2001, y de una respuesta a una polémica planteada por Jean Clair en «Marcel Duchamp and the End of Taste: A Defense of Contemporary Art», reproducida en inglés en *Tout-fait: The Marcel Duchamp Studies On-line Journal* 1, 3, <www.tout-fait.com>, y que fuera de ahí sólo se encuentra en traducción holandesa: «Marcel Duchamp en her einde van de smaak: een apologie van de moderne kunst», *Nexus 27*, 199-217. Agradezco a Nexus Institute que me invitara a responder a Jean Clair, quien me permitió ahondar en el concepto de repugnancia de manera muy provechosa.

El capítulo 5, «Belleza y política», toma parte de su lenguaje de «Beauty and Morality», ponencia de apertura en la conferencia «Whatever Happened to Beauty» celebrada en la Universidad de Texas de Austin, y publicada en mi *Embodied Meanings: Critical Essays and Aesthetic Meditations* (Nueva York, Farrar, Straus, Giroux, 1994). El capítulo 6 difiere, al límite de lo irreconocible, de «The Museum as Will-to-Power», presentado en una conferencia sobre museos en el Skidmore College y publicado en *Salmagundi*. Una adaptación del capítulo 7 se presentó como «The American Sublime» en una conferencia organizada por la Universidad de Gante bajo el título «Shadows of the Sublime», en octubre de 2002. Mi prefacio se basa en un epílogo escrito especialmente para una colección de papeles míos aparecidos en traducción holandesa, con el título *De Komedie van de Overeenkomsten*, compilados por Frank Ankersmit y Wessel Krul (Groningen, Historische Uitgeverij, 2002). Y la introducción se inspira en un prefacio escrito especialmente para la traducción española de *Más allá de la Caja Brillo*.

Quiero dar las gracias en primer lugar a la American Philosophical Association, que me eligió como conferenciante Carus de

2001, y a la editorial Open Court por patrocinar las conferencias y publicar el libro que salió de ellas. Fue muy importante para mí que Richard Rorty, Peg Brand y Noel Carroll aceptaran presentar las tres sesiones en las que se impartieron las conferencias, pero me siento especialmente en deuda con Peg Brand por haber sido la primera en animarme a escribir sobre el tema de la belleza. David Ramsay Steele, editor de Open Court, me animó con delicadeza a terminar el libro antes de lo que yo lo hubiera hecho, lo cual redundó en resultados muy positivos. Mi maravillosa esposa y compañera, la artista Barbara Westman, es lo mejor de mi vida. Su constante alegría, su sentido del humor, su cariño y su estímulo son el elixir al que debo mi felicidad y productividad.

David Carrier y luego Richard y Margaret Kuhns leyeron las conferencias antes de que las pronunciara, y estoy en deuda con ellos por sus comentarios; también les doy gracias por su amistad y su amor. Tras leer las conferencias, envié copia de ellas a una serie de amigos, artistas y otras personas, con ansia de conocer sus reacciones, que me animaron mucho a seguir adelante con el libro. Doy las gracias en especial a David Reed, Robert Mangold, Sean Scully, Robert Zakanitch, George y Betty Woodman, Frank Ankersmit, Michael Kelly, Karlheinz Lüdeking, Jonathan Gilmore, Fred Rush Jr., Lydia Goehr, Mary Mothersill, Bill Berkson, James Ackerman, Amelie Rorty y John Perrault por sus reflexiones. El entusiasmo de Martha Nussbaum por las conferencias y por este proyecto también fue clave.

Varias etapas de reflexión sobre el proyecto coincidieron con mi participación en el Acadian Summer Program in the Arts, en Mt. Desert Island, Maine, que existe gracias a la generosidad y la imaginación de la inigualable Kippy Stroud. En una dedicatoria anterior a Kippy, escribí que el Acadian Summer Program in the Arts es lo más parecido al castillo de Duino que puede permitirse Estados Unidos. Ella es la princesa de Thurn und Taxis: ¡y no es culpa suya si sus invitados del mundo del arte no siempre son Rilke! Barbara y yo la queremos como persona y amiga, y este libro no es sino otra de las muchas cosas que ella ha contribuido a hacer posible.

Las ilustraciones de este libro aparecen con los correspondientes permisos.

Valoche: A Flux Travel Aid de George Brecht, Collection Walker Art Center, Minneapolis, Walker Special Purchase Fund, 1989; ARS (Artists Rights Society) por *Mujer con sombrero* y *Desnudo azul* de Henri Matisse, © 2003 Succession H. Matisse, París / Artists Rights Society (ARS), Nueva York; The Baltimore Museum of Art: The Cone Collection, fundada por la doctora Claribel Cone y la señorita Etta Cone de Baltimore, Maryland, BMA 1950.228, por *Desnudo azul (Souvenir de Biskra)* de Henri Matisse; Damien Hirst / Science Ltd por *A Thousand Years* de Damien Hirst; la fotografía de *Expanded Expansion* de Eva Hesse se reproduce con el permiso de los herederos de Eva Hesse, Galerie Hauser & Wirth, Zurich; SFMOMA (San Francisco Museum of Modern Art) por *Femme au chapeau* de Henri Matisse; Daniel Joseph Martinez por *Museum Tags; Second Movement (Overture)* u *Overture con Claque-Overture with Hired Audence Members* de Daniel Joseph Martinez, cortesía de The Project Gallery, Nueva York; VAGA (Visual Artists and Galleries Association, Inc.) por *Elegy for the Spanish Republic #172* de Robert Motherwell; David McKee por *The Studio* de Philip Guston, © Herederos de Philip Guston; Museum of Art, Rhode Island School of Design, Mary B. Jackson Fund, por *Las bodas de Peleo y Tetis* de Joachim Wtewael; *Onement I* y *Vir Heroicus Sublimis*, © Herederos de Barnett Newman, Digital images © The Museum of Modern Art / Licensed by SCALA / Art Resource, NY.

INTRODUCCIÓN
La estética de las Cajas Brillo

> El arte es para la estética lo que los pájaros para la ornitología.
>
> TESTADURA

Siendo yo un licenciado en filosofía por la Universidad de Columbia a principios de los cincuenta, me pidieron que me familiarizara con la bibliografía de estética para que me pudiera presentar a un examen que me iba a permitir enseñar la materia en el más bien improbable caso de que me hiciera con algún puesto académico. Las lecturas me parecieron interesantes aunque sin mayor trascendencia, porque en ningún momento llegué a ver qué tenían que ver con el arte que en primer lugar me había traído a Nueva York. Y no es que a la reflexión sobre la estética, en un sentido amplio, no le faltaran puntos de contacto con la cultura del expresionismo abstracto; de hecho, era medular en los interminables debates surgidos en torno a la apasionante pintura que íbamos a contemplar a las galerías que exponían obras de esta tendencia o que centraba las discusiones en las fiestas de los artistas. Simplemente, sucedía que nada de lo que yo había aprendido en los textos canónicos de estética parecía tener vínculo alguno, por remoto que fuera, con lo que estaba pasando en el arte. Los problemas que obsesionaban a los pintores que yo conocía parecían tan alejados de la filosofía que decía tratar sobre arte que quienes conocieran las dos vertientes del tema por fuerza tenían que pregun-

tarse para qué servía la filosofía. No fue hasta mucho después de que lanzase por primera vez su proclama que oí una versión de la célebre pulla de Barnett Newman, artista desabrido y mordaz, contra la estética («La estética es para el arte lo que la ornitología para los pájaros»), pero comprendí que la frase resumía la frustrante desconexión entre las dos vertientes de mi vida.

Me dolió descubrir que Newman apuntaba, en concreto, a mi profesora y luego amiga Susanne K. Langer, en una mesa redonda convocada para debatir el tema de «La estética y el artista» en Woodstock, Nueva York, en agosto de 1952, el año en que fui nombrado profesor ayudante en Columbia. La forma del ataque reflejaba cierto *esprit d'escalier*. En realidad, lo que dijo Newman es que nunca se había encontrado con un ornitólogo que pensara que lo que hacía era «para los pájaros», cosa que constituye un malicioso *double entendre*, si tenemos en cuenta el uso coloquial de la expresión.[1] Pero tal vez Newman intuyera que el tema de la mesa redonda insinuaba una imagen un tanto condescendiente de los artistas descubriendo, gracias a alguna autoridad en estética, lo que estaban haciendo en realidad, como si los pájaros debieran tomar notas de los ornitólogos sobre lo que significa ser pájaro. Si ése fue el propósito de la mesa redonda, sigo sin saber en el día de hoy qué clase de conocimiento estético es el que podría haber permitido a los artistas aprender qué significa ser artista.

Por aquel entonces, la actitud generalmente compartida por los filósofos analíticos, entre los cuales me hallo, era que la estética carecía en sí de valor. No era algo «real» a lo que se dedicaran los filósofos. Con lo que, durante unos años, la estética languideció en una especie de tierra de nadie entre el arte y la filosofía, lo que a efectos prácticos significaba que yo podía vivir las dos mitades de mi vida como si apenas tuvieran relación entre sí, como si, pongamos, escribiera filosofía analítica con una mano y pintara con la otra. Cuándo escribí mi primer artículo de filosofía del arte en 1964, me inspiré en las reflexiones propias de la filosofía de la

1. En inglés, la expresión *To be for the birds* coloquialmente significa «No valer para nada» (*N. del t.*)

ciencia y la teoría del lenguaje, que eran la filosofía «respetable» de la época. A principios de los sesenta, el expresionismo abstracto estaba dando paso a un movimiento —de hecho, una serie de movimientos— tan radicalmente opuesto a sus actitudes y espíritu que uno tenía la impresión de haber entrado en una nueva y hasta revolucionaria era en la historia del arte. Aun así, fue un momento en el que al menos creí posible, e incluso necesario, pensar filosóficamente el arte. A diferencia del expresionismo abstracto, donde la estética como forma de experiencia vivida —muy distinta de la estética como disciplina filosófica— era constitutiva de su ser artístico, el arte descarado e irreverente de los primeros sesenta parecía no dejar margen para la estética. En cambio, parecía condenado a entenderse con la filosofía analítica. Ambos permanecían fríos ante la edificación y exaltación del espíritu, ambos apelaban a un pensamiento de contornos incisivos. Para mí fue una época especialmente estimulante. En esta nueva era no tuve el menor interés en ser artista. En cambio, me sedujo totalmente la idea de ser filósofo del arte, justo cuando el arte acababa de quitarse de encima todo el pesado ropaje metafísico con que los expresionistas abstractos se habían querido arrebujar intelectualmente y se conformaba con producir obras que daban toda la impresión de ser objetos triviales de la vida cotidiana.

Entre otras cosas, el arte pop fue una tentativa de superar la división entre las bellas artes y el arte vulgar —entre lo elevado y lo ordinario, entre alto y bajo—, ejemplificado este último por el imaginario del cómic o los logotipos del arte comercial. Más que ninguna otra cosa, me impactó una exposición de 1964 sobre la que he escrito extensamente —y tal vez obsesivamente— desde entonces, en la que Andy Warhol incluyó un gran número de cajas de madera pintadas para asemejarlas a los envases con que se empaquetaban y expedían las esponjas Brillo de la fábrica a los comercios que las vendían. Me fascinó la idea de que las cajas de Warhol pudieran ser obras de arte mientras que sus contrapartidas en la vida cotidiana no eran sino recipientes utilitarios sin ninguna aspiración artística. La estética no parecía tener nada que ver con el tema, ya que los dos grupos de cajas, que parecían poseer

identidades filosóficas diferenciadas, se asemejaban tanto entre sí que costaba creer que uno revistiera cualidades artísticas que le faltaban al otro. La estética, pues, quedó de un plumazo fuera de la ecuación y nunca figuró de manera ostensible en la extensa bibliografía filosófica que generó mi ensayo de 1964 «The Art World».

Recientemente, sin embargo, he llegado a la conclusión de que la estética sí desempeñó algún papel, por cuanto yo había lanzado mi interrogante en explícita alusión a las cajas Brillo, sin que fueran éstas las únicas cajas expuestas por Warhol en aquella ocasión. Si mal no recuerdo, en la exposición Warhol imitaba cinco o seis envases distintos: además de Brillo, estaban los copos de maíz Kellogg's, los melocotones Delmonte, el ketchup Heinz y el zumo de tomate Campbell. Todas las cajas eran de contrachapado, con sus típicos logos pintados con plantilla en sus caras. Y como la *Caja Brillo,* las cajas se parecían mucho a sus contrapartidas en la vida comercial, aunque éstas por lo general fueran de cartón ondulado. En todo caso, se parecían lo bastante como para inspirarme la pregunta que acapararía mi pasión filosófica durante una época: ¿cómo es que las cajas de Warhol eran obras de arte que debían aparecer en el *catalogue raisonné* de su obra y exponerse como esculturas en incontables exposiciones, mientras que las cajas del supermercado eran humildes contenedores de papel aprovechables para toda clase de propósitos utilitarios, para guardar cosas o para ordenar el correo, o para atarse en fajos y reciclarse? No es que no existieran diferencias entre los envases comerciales y las «esculturas» de Warhol, pero esas diferencias parecían demasiado triviales a efectos filosóficos de distinguir entre arte y realidad.

Estas preguntas, sin embargo, podrían haber surgido a partir de *cualquier* caja de la exposición. ¿Por qué fue la *Caja Brillo* mi punto de apoyo para plantear la cuestión que acabaría cimentando mi filosofía del arte? Creo que debió de ser a causa de su atractivo visual, que es lo que cabría esperar de un buen ejemplo de arte comercial, como era el envase original de Brillo. Pero el responsable de esto no era Warhol. Como descubriría más tarde, fue un diseñador de embalajes a tiempo parcial llamado James Harvey quien dio con el maravilloso diseño. Figura hasta cierto punto trá-



FIGURA 2. James Harvey sosteniendo su envase de Brillo, 1964.
Un prodigio del diseño comercial.

gica, Harvey fue un pintor excepcionalmente prometedor del expresionismo abstracto que se vio obligado a ganarse la vida haciendo de artista comercial, como le pasó al propio Warhol, pero que murió demasiado pronto para cumplir su promesa. He visto una fotografía de Harvey con su caja Brillo entre las manos, arrodillado frente a una de las vibrantes pinturas de gran formato que le habían granjeado cierta reputación como artista con futuro. Hoy día está bastante olvidado. Pero mi deuda con él es grande, porque él fue quien concibió ese diseño brillante, tan llamativo y contemporáneo, que atrajo mi mirada hace casi cuarenta años. Por supuesto, Warhol tuvo el genio de crear arte a partir de lo que parecía ser el más trivial de los objetos cotidianos en la cultura del consumo. Pero ¿habría surgido la pregunta que desde entonces me obsesiona de no haber sido por el logro de Harvey como prodigio del diseño comercial? En mi opinión, incluso el propio Warhol le debe algo a James Harvey. Nos es difícil imaginar si su exposición de cajas habría tenido el mismo impacto en la conciencia del mundo artístico si sólo hubiera constado de los coetáneos comparativamente mediocres de la *Caja Brillo*: el envase de los copos de maíz Kellogg's, por ejemplo, o la caja beige del ketchup. La *Caja Brillo* hizo de la exposición un éxito instantáneo. Apareció, con mayor frecuencia que ninguna otra caja, en una célebre fotografía de Fred McDarrah, que muestra al artista posando con aire de mozo de almacén, pálido y demacrado, rodeado por lo que, aun siendo obras de arte, podrían haber sido simples envases de Brillo. Gracias a James Harvey, las cajas Brillo fueron la estrella de la exposición y desde entonces han sido estrellas en la historia del arte. Y es la estética lo que da razón de su *glamour*, aunque el propio Warhol nada tuviera que ver con ello.

Que yo eligiera en concreto la *Caja Brillo* como objeto de mi atención filosófica fue una de las tantísimas decisiones que todos tomamos a cada momento de nuestras vidas basándonos en diferencias de atractivo estético. Es un buen ejemplo de cómo el diseño impone preferencias, haciéndonos elegir un producto en lugar de otro de la competencia, ya sea una pastilla de jabón o una corbata o, por qué no, una pintura al óleo. El éxito del Pop Art como

movimiento mundial se debe, en parte, a que sus practicantes se apropiaron de los logros de diseñadores con frecuencia anónimos, cuyo objetivo inicial era ganarle la mano a otros productos en la encarnizada lucha del mercado. Los artistas disidentes Vitaly Komar y Alexandre Malamud me contaron que habían descubierto el Pop Art en ilustraciones reproducidas en semitono y publicadas en distintas revistas de arte que circulaban clandestinamente en la Unión Soviética, y se habían apropiado de sus estrategias adaptándolas a sus propios fines subversivos en un movimiento al que llamaron «Zotz Art». Una consecuencia de la *glasnost* fue el ceremonial intercambio de exposiciones de arte, que es una de las formas en que las naciones expresan simbólicamente su amistad mutua; y los artistas de Zotz apenas si pudieron reprimir su alegría cuando se anunció una exposición de Pop Art norteamericano en Moscú. ¡Lo que no esperaban, sin embargo, según recuerda Alex Malamud, era que el Pop Art fuera tan *bello*! Esto, sin embargo, era responsabilidad exclusiva de los artistas comerciales, con su empleo de colores intensos, formas simples y contornos fluidos, todas esas estrategias estéticas que, como una vez dijera Warhol, los expresionistas abstractos no se dignarían mirar de cerca. No es ninguna exageración decir hasta qué punto la victoria norteamericana en la Guerra Fría puede atribuirse a la estética del arte comercial norteamericano. La imagen de todos esos luminosos paquetes apilados en las estanterías de los supermercados hizo insoportables las deprimentes y semivacías estanterías de los grandes almacenes estatales.

La desaparición de la belleza

En mi caso, no deja de ser irónico que, pese a haber accedido al análisis filosófico del arte gracias a la estética del Pop Art, hasta ahora la estética en sí haya aportado tan poca cosa a mi filosofía del arte. En parte esto se debe a que mis intereses se han centrado mayoritariamente en la definición filosófica del arte. La cuestión de definir el arte revistió un carácter de urgencia en el si-

glo XX, cuando empezaron a surgir obras de arte que eran en todo iguales a objetos ordinarios, como en el caso de sobra conocido de los *readymades* de Marcel Duchamp. Igual que con las cajas Brillo de Andy Warhol y James Harvey, la estética se mostraba aquí incapaz de explicar por qué uno era una gran obra de arte y el otro no, siendo a todos los efectos prácticos estéticamente indiscernibles entre sí: si uno era hermoso, el otro por fuerza debía serlo también, puesto que eran idénticos. De manera que, sin más, la estética desapareció de eso que los filósofos europeos llaman «la problemática» de definir el arte. Cabe la posibilidad, lo admito, que en mi caso esto fuera un subproducto del modo en que empecé a abordar el problema. Aun así, la relación de la estética con el arte desde que éste comenzó a ser un tema para la filosofía antigua era demasiado íntima como para descartarla totalmente de una definición. Y, como demuestra mi experiencia con la *Caja Brillo*, la estética de las obras de arte sí tiene algo que ver con el porqué nos gustan, aunque su papel no sea muy distinto al modo en que la estética funciona en las elecciones cotidianas, cuando elegimos una prenda de vestir o una pareja para hacer el amor o un cachorrillo de una camada o una manzana de una caja de manzanas. Queda, sin duda, toda una psicología de la estética cotidiana por descubrir, y si hay algo que podamos denominar como leyes de preferencia estética, nos sería de gran provecho descubrir cuáles son. Intuitivamente, los vendedores de manzanas sacan brillo a las piezas de fruta y ponen en primera línea las mejor formadas. Y todos sabemos el uso que se hace de los cosméticos para hacernos parecer más deseables, para que los ojos parezcan más grandes, la cabellera más brillante y voluminosa y los labios más rojos y húmedos. ¿Sucede lo mismo con la estética de las obras artísticas? ¿Existe para hacerlas más atractivas a los coleccionistas? ¿O está llamada a desempeñar un papel más profundo en el significado del arte?

La noción filosófica de la estética ha vivido en el pasado casi por entero dominada por la idea de belleza, sobre todo en el siglo XVIII —la gran época de la estética— cuando, aparte de lo sublime, lo bello era la única cualidad estética que tenían en cuenta

artistas y pensadores. En el siglo XX, en cambio, la belleza desapareció casi por completo de la realidad artística, como si el atractivo fuese, con sus groseras implicaciones comerciales, en cierto modo un estigma. Como dije al principio de esta introducción, la estética fue la sustancia misma de la experiencia artística en la cultura del expresionismo abstracto. Pero lo que hacía que los cuadros «funcionaran» mal podía describirse con la formulación clásica de la belleza, con sus alusiones al equilibrio y la proporción y el orden. «¡Bello!» pasó a ser una mera expresión de aprobación generalizada, tan vacía de contenido descriptivo como el silbido que alguien emite en presencia de algo que le despierta un particular entusiasmo. Así pues, el discurso del arte no perdió gran cosa cuando los primeros positivistas lógicos proclamaron que la belleza carecía de significado cognitivo alguno. Desde su punto de vista, hablar de algo calificándolo de bello no era describirlo sino expresar una admiración general. Lo mismo hubiera dado decir «Ooh» o poner los ojos en blanco y señalarlo con el dedo. Más allá de eso que despreciativamente se calificaba como su «significado emotivo», la idea de belleza parecía cognitivamente vacía, lo cual explicaba en parte la vacuidad como disciplina de la estética, que tanto se había apoyado en la belleza como concepto central. En todo caso, la estética parecía tan poco vinculada al devenir del arte de la última parte del siglo que todo el interés filosófico que el arte pudiera seguir teniendo se podía abordar sin preocuparse demasiado por ella, o sin preocuparse por ella en lo más mínimo.

Otra mirada a la belleza

Las cosas empezaron a cambiar en los noventa. La belleza fue provocativamente declarada problema clave de la década por el prestigioso crítico de arte Dave Hickey, idea que fue aclamada como muy estimulante. En mi opinión, el estímulo no tenía tanto que ver con la belleza en sí como con que la belleza ocupara el lugar de algo casi extinto en la mayoría de nuestros encuentros con el arte, a saber: el goce y el placer. En 1993, fecha de publicación

del ensayo de Hickey, el arte atravesaba una fase de intensa politización cuyo apogeo fue la Bienal Whitney de 1993, donde casi todas las obras participantes constituían una ardiente tentativa de transformar la sociedad norteamericana. La predicción de Hickey no se cumplió al cien por cien. Lo que se produjo no fue tanto una búsqueda de la belleza por parte de los artistas como una búsqueda de la idea de belleza a través de una serie de exposiciones y conferencias por parte de unos críticos y comisarios que, quizá inspirados por Hickey, creyeron que ya era hora de dirigir de nuevo la mirada a la belleza.

Un buen ejemplo a considerar es una exposición celebrada en el Hirschhorn Museum, Washington, en octubre de 1999. Para festejar el cincuenta aniversario del museo, dos comisarios —Neil Ben Ezra y Olga Viso— prepararon una muestra titulada *Regarding Beauty. Perspectives on Art since 1950.* En 1996 esos dos mismos comisarios habían preparado una exposición, aparentemente antitética, llamada *Distemper: Dissonant Themes in the Art of the 1990s.* Sólo tres años separan las dos exposiciones, pero el contraste es lo bastante pronunciado para que uno se pregunte si no se habría llegado a algún punto de inflexión artístico en el breve ínterin —un giro de 180 grados en el *Kunstwollen*— o, incluso, una revisión de la función social del arte. La disonancia había sido la gran ambición del arte durante casi todo el pasado siglo. El salto de la disonancia a la belleza no podía parecer más extremo.

Olga Viso me contó que, para su sorpresa, muchos espectadores de la primera exposición les habían comentado lo bellas que eran muchas de las obras «disonantes», lo cual les había estimulado a preparar una muestra de arte deliberadamente realizado con la idea de belleza en mente. Pero si en el arte contemporáneo la disonancia se había vuelto compatible con la belleza de las obras, quiere decir que la disonancia no pudo haber sido tan antiestética como parece sugerir el término y el espíritu que éste expresa. Es decir: que si las obras de *Distemper* eran juzgadas bellas, es que seguramente no eran tan distintas de las obras de *Regarding Beauty.* Desde mi punto de vista, que iré desplegando a lo largo de este libro, la belleza de las obras de la primera exposición era

más subsidiaria que esencial a su significado, como se suponía que debía ser en la segunda exposición. Pero, aun así, estaba allí. Cuando digo «esencial» me refiero a que la belleza es intrínseca al significado de la obra.

Pensemos, para ilustrarlo, en el célebre ejemplo de la tal vez demasiado obsesivamente debatida *Fuente* de Marcel Duchamp, que, como casi todo el mundo sabe hoy día, básicamente consistía en un vulgar urinario de producción industrial. Los partidarios de Duchamp han insistido en que el urinario, presentado anónimamente por el artista a la Sociedad de Artistas Independientes en 1917, pretendía revelar el *encanto* que en realidad poseía dicha forma, y que, abstracción hecha de su significado, el parecido existente entre el urinario y la escultura modélicamente bella de Brancusi era suficiente para insinuar que a Duchamp le podría haber interesado subrayar las afinidades entre ambos. El mecenas de Duchamp, Walter Arensberg, pensaba —o al menos eso dio a entender— que el sentido de *Fuente* estaba en revelar su belleza; pero Arensberg también era uno de los principales mecenas de Brancusi.

Es posible que el urinario de Duchamp fuera bello en términos de forma, superficie y blancura. Pero, en mi opinión, la belleza, aun estando allí, era secundaria para la obra, cuyas intenciones eran por completo distintas. Duchamp, sobre todo en sus *readymades* de 1915-1917, quería ejemplificar la disociación más radical posible entre el arte y la estética. «Algo que quiero dejar muy claro es que la elección de esos "*readymades*" nunca fue dictada por el goce estético», declararía retrospectivamente en 1961. «La elección se basó en una reacción de indiferencia visual combinada con una total ausencia de buen o mal gusto... en realidad, una anestesia absoluta». Con todo, los defensores de Duchamp tenían una sensibilidad estética y aunque quizás interpretaran mal sus intenciones, en verdad no se equivocaban con respecto al hecho, secundario o no, de que el urinario podía en efecto considerarse bello. Y el propio Duchamp había dicho que la fontanería moderna era la gran aportación norteamericana a la civilización.

Digamos que los partidarios de Duchamp pensaban que la belleza era interna a la obra, mientras que muchos otros, entre los

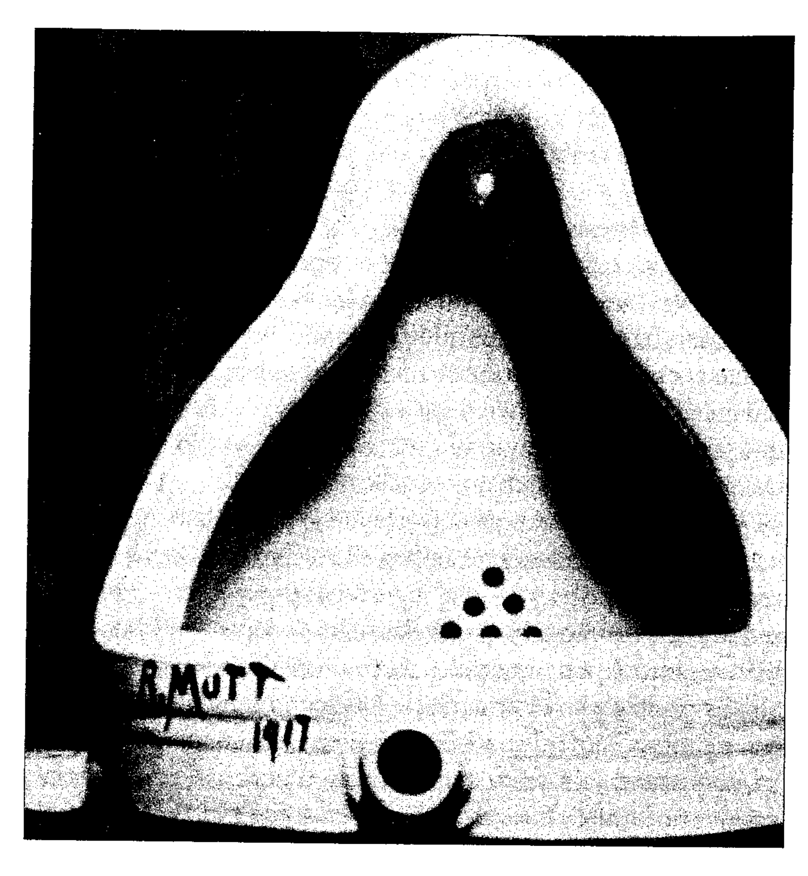


FIGURA 3. Marcel Duchamp, *Fuente*, 1917.
El encanto es secundario.

cuales me encuentro, creemos que es secundaria. Pero lo que no admite dudas es que la obra fue, por muchas razones, *disonante*. De ahí que tanto pueda aparecer en una exposición sobre la disonancia o, con la misma facilidad, en otra que se titule *Regarding Beauty*. Y cabría generalizar esta idea, imaginando dos exposiciones distintas formadas exactamente por las mismas obras y donde una ilustraría la disonancia y la otra la belleza. En las dos exposiciones, los objetos serían realmente bellos y realmente disonantes. Pero sería demasiado caro organizar dos exposiciones distintas con

dos series de objetos virtualmente idénticos. Nos podríamos limitar, en cambio, a inaugurar una exposición llamada *Distemper* y luego otra llamada *Regarding Beauty*, y dejar que una relevara a la otra cambiando los carteles de la fachada del museo. O también podríamos ponerle dos puertas a una misma exposición, una para los partidarios de la disonancia y otra para los sedientos de belleza. Los dos grupos de visitantes, me parece, se sentirían en su mayoría satisfechos con lo visto, aunque siempre existiría el peligro de que dos personas se encontraran dentro tras haberse separado porque a ella le gusta la disonancia y a él la belleza, con lo que los dos se preguntarían entonces si se habían equivocado entrando por una puerta errónea. Cabe imaginar toda clase de bromas shakesperianas. Se les podría dar instrucciones a los guías para que contaran, a un grupo de visitantes, que la belleza (o la disonancia) era secundaria en una exposición e inherente a la otra: pero esto sería llevar las cosas demasiado lejos, puesto que hay casos en los que la belleza está internamente relacionada con la disonancia, casos en los que la obra no sería disonante si no fuera hermosa. Así sucede con los dos artistas más íntimamente ligados a los ataques conservadores contra el National Endowment of the Arts: Robert Mapplethorpe y Andres Serrano.

Los lectores objetarán que estoy dando alas a mi imaginación y nada más. Como todos sabemos, hay muchísimas obras disonantes que no son ni siquiera subsidiariamente bellas, y muchísimas obras bellas sin un solo aspecto disonante. ¿No podríamos, entonces, ceñirnos a los casos más claros? La respuesta tal vez sea no, y explicar el porqué será, si los argumentos resultan convincentes, uno de los méritos de este libro. Entretanto, nos será útil reconocer que la relación existente entre *Fuente* y el urinario concreto del que se apropió Duchamp se parece mucho a la que hay entre la *Caja Brillo* de Warhol y la caja de Brillo diseñada por James Harvey. Fue la estética de esta última la que hizo que me interesara tanto por la primera, que no posee ninguna estética que se pueda comentar más allá de aquella que hizo suya al apropiarse de los envases de Harvey. A su vez, las cajas de Harvey no poseían ni un ápice de la profundidad filosófica de las de Warhol, por la

misma razón que el urinario manufacturado por Mott Iron Works no poseía ni gota del poder filosófico —¡y artístico!— de *Fuente*, que después de todo contribuyó a transformar la historia del arte. Pero cabría discutir si el poder estético de los urinarios —que, al igual que los envases de Brillo, se diseñaron para ser atractivos— forma parte de *Fuente* en tanto que obra de arte. En realidad, la disonancia de *Fuente* no es una propiedad de los urinarios en sí, que son accesorios para lavabos de una total sencillez. Sea como fuere, en la distinción entre *Fuente* y el urinario en que ésta consiste se da una cuestión metafísica, no del todo distinta a la distinción entre una persona y su cuerpo.

NACIDA Y RENACIDA DEL ESPÍRITU

Siendo como soy un filósofo conocido por su implicación en el mundo del arte, me han invitado en varias ocasiones a participar en conferencias diseñadas para debatir la belleza y también he escrito algunos ensayos sobre el tema. La primera vez que afronté la pregunta de «¿Qué le ha pasado a la belleza?» —conferencia patrocinada por el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Texas de Austin en 1993— terminé investigando en la formidable obra de Hegel sobre estética. Desde entonces, siempre que he empezado a escribir sobre el Fin del Arte he acabado consultando a Hegel, quien naturalmente había escrito sobre el mismo tema en la década de 1820. De hecho, su libro pasó a ser para mí una especie de tesoro de sabiduría filosófica, y siempre que me he embarcado en un tema nuevo, me ha sido útil comprobar si no tendría Hegel algo que contar al respecto. Ya en la primera página del libro, dos pensamientos me sirvieron de profundo acicate cuando empezaba a reflexionar sobre la filosofía de la belleza. Uno era la distinción, bastante radical, que trazaba entre la belleza natural y la artística ya desde las primeras líneas de su texto. El otro era su glosa acerca de por qué la belleza artística parecía «superior» a la belleza natural. La razón: que «era nacida y renacida del Espíritu». La frase era espléndida y sonora: *Aus den Geistens geborene*

und wiedergeborene. Si mal no entendí, significaba que la belleza artística era, en cierto modo, más un producto intelectual que natural. Lo cual no quería decir que las dos clases de belleza fueran, salvo por la forma de explicarlas, necesariamente distintas. Si alguien —por emplear un ejemplo romántico— pintara un campo de narcisos, éste podría ser bello del mismo modo en que un campo real de narcisos es bello. Sin embargo, el que para Hegel la pintura fuera «nacida del espíritu» significaba que era importante que el fenómeno natural estuviera ausente. Como siempre, me pareció profundamente estimulante la idea de que dos cosas pudieran parecerse en todo pero aun así poseer significados e identidades muy distintos, como la *Caja Brillo* y las cajas de Brillo.

Con esta idea en mente, di con el modo de trazar una distinción que empezaba a parecerme bastante fructífera. Comencé a pensar que la belleza de una obra de arte podía ser interna a la misma, cuando formaba parte del *significado* de la obra de arte. La idea me vino mientras pensaba en *Elegies for the Spanish Republic*, de Robert Motherwell, que comentaré más extensamente en un capítulo posterior de este libro. Los cuadros de Motherwell eran en cierto sentido políticos; al fin y al cabo, en su origen se encuentra un suceso de la historia política española. Su patente belleza derivaba naturalmente del hecho de ser elegías, puesto que las elegías debe ser bellas por naturaleza. A nuestro juicio, la belleza de la elegía transforma de algún modo el dolor en algo soportable. De manera que la belleza sería interna al significado de estas obras. En cambio, la belleza del urinario, por más que los urinarios sean bellos, me parecía bastante externa a *Fuente*, del mismo modo que la estética de las cajas Brillo era externa a la *Caja Brillo* de Warhol. No formaban parte de su significado. A decir verdad, no sé cuál es la estética de la *Caja Brillo* de Warhol, si es que la tiene. Al igual que *Fuente*, se trata de una obra esencialmente conceptual.

Motherwell, que era buen amigo mío, había muerto poco antes, y aunque no soy supersticioso no podía evitar sentir que la distinción entre belleza interior y exterior, y la conexión de ambas con

el significado, era algo así como un regalo. Me pareció que lo que distinguía a una obra de arte de un fenómeno natural era que aquélla poseía alguna clase de significado, con lo que me estaba aproximando a una traducción, en términos contemporáneos, de la idea hegeliana de algo que nace del espíritu y vuelve a nacer. El significado de una obra de arte es un producto intelectual captado a través de la interpretación por alguien que no es el artista, y la belleza de la obra, si la hay, se entiende implicada por ese significado. No me fue difícil encontrar otros ejemplos. Pensé, por ejemplo, en *Vietnam Veterans' Memorial*, de Maya Lin, donde la belleza es generada internamente por el significado de la obra. Y había muchos otros ejemplos a mano. Era, en todo caso, la primera vez en que yo encontraba en el concepto de belleza una pieza estructural susceptible de prestarse al análisis filosófico. Quizá no fuera una gran estructura, pero era algo con lo que empezar a construir filosofía.

Cuando me invitaron a dictar las Conferencias Carus en la reunión anual de la División Este de la American Philosophical Association, en 2001, decidí dedicarlas al tema de la belleza. Hacía falta valor para plantarse ante aquella organización y hablarles de belleza, que en filosofía es un tema casi tan poco actual como en arte. Pero para entonces yo ya había dado con el modo de relacionar la historia del arte moderno con mis propios intereses filosóficos en la definición del arte, y relacionarlos ambos con la idea de belleza interior en su oposición a la exterior. El presente libro desarrolla las tres Conferencias Carus de modo más o menos sistemático. Podría considerarse como mi tercer volumen de una filosofía contemporánea del arte, siendo el primero de ellos *La transfiguración del lugar común*, de 1981, que desarrolla lo que podríamos llamar ontología de la obra de arte; y el segundo *Después del fin del arte*, de 1997, en el que desarrollo lo que, a mi entender, es una historia filosófica del arte.

Al principio me daba cierto reparo escribir sobre la belleza. Era la secuela de una actitud generalizada en mis primeros años como filósofo analítico, esto es, la idea de que el trabajo verdaderamente serio de la filosofía estaba en el lenguaje, la lógica y la filosofía de la ciencia. A veces me pregunté si no debía dedicar esa inmensa oportunidad que son las Conferencias Carus a algún tema filosófico más mayoritario, más próximo al corazón colectivo de mi profesión. Se me ocurrieron varias ideas, por ejemplo, el concepto de representación mental, que me gustaría explorar mientras todavía tenga fuerzas para hacerlo. Pero lo que había pasado en el arte durante los años sesenta y en adelante fue una revolución, que mis escritos en pequeña medida habían ayudado a hacer comprender, y me di cuenta de que la desaparición de la idea de belleza del panorama de la conciencia artística constituía, por así decir, una crisis. Aunque la belleza hubiera demostrado ser mucho menos esencial para las artes visuales de lo que la tradición filosófica había imaginado, eso no quería decir que no fuera esencial para la vida humana. La aparición espontánea de los conmovedores altares improvisados por todo Nueva York tras el ataque terrorista del 11 de septiembre de 2001 fue para mí la prueba de que la necesidad de belleza en los momentos extremos de la vida está profundamente arraigada en lo humano. En cualquier caso, comprendí que al escribir sobre la belleza como filósofo estaba apuntando al tema más profundo de todos. La belleza es solamente una cualidad estética más entre un inmenso abanico de cualidades estéticas, y la estética filosófica estaba en un callejón sin salida por haberse concentrado demasiado en la belleza. Sin embargo, la belleza es la única cualidad estética que también es un valor, como la verdad y la bondad. Y no simplemente uno de los valores que nos permiten vivir: es uno de los valores que definen lo que significa una vida plenamente humana.

1. LA BELLEZA Y LA DEFINICIÓN FILOSÓFICA DEL ARTE

> Es obvio que nada concerniente al arte continúa ya siendo obvio, ni su vida interior, ni su relación con el mundo, ni siquiera su derecho a existir.
>
> THEODOR ADORNO, *Teoría estética*, 1969

Es el signo de los tiempos en la historia del arte que el concepto de arte no imponga restricciones internas en cuanto a qué cosa son las obras de arte, así que ahora no es posible decidir si algo es una obra de arte o no. Peor aún, algo puede ser una obra de arte y otra cosa casi idéntica a ésta no serlo, puesto que resulta imposible encontrar la diferencia mediante algún dato visible para el ojo. Lo que no implica que la cuestión de si algo es una obra de arte sea arbitraria: sucede, simplemente, que los criterios tradicionales han dejado de tener validez. La Bienal Whitney de 2002 incluyó una *performance* del colectivo Praxis, que ofrecía a los visitantes de su espacio, instalado en un establecimiento del East Village de Nueva York, un menú de servicios que incluía abrazos, baños de pies, billetes de dólar, así como la colocación de apósitos acompañada de un beso. Una de las obras más populares y conmovedoras de la Bienal de 2002 fue una pieza sonora de Steven Vitiello, consistente en una grabación realizada en 1999 de los sonidos causados por el Huracán Floyd en el exterior de la planta noventa y uno de la Torre Uno del World Trade Center. Para los artistas hoy todo es posible, aunque como consecuencia de esta

apertura radical que algo sea una obra de arte ha dejado de eximirle de las sanciones a las que se expondría si formara parte sin más de la vida cotidiana. La responsable del intento de asesinato de Andy Warhol, Valerie Solanis, podría haber sostenido de un modo convincente que su intento de disparar sobre él había sido una *performance*, pero sus derechos según la Primera Enmienda no quedaron vulnerados cuando acabó afrontando las consecuencias legales del intento de homicidio. El compositor Karlheinz Stockhausen declaró que el ataque terrorista al World Trade Center de Nueva York el 11 de septiembre de 2001 había sido «la mayor obra de arte de todos los tiempos». Como su lenguaje transmitía una admiración extrema, fue desacreditado de inmediato, pero el hecho de que semejante afirmación pudiera llegar a formularse subraya la absoluta apertura de este territorio, por monstruoso que pudiera ser estrellar aviones de pasajeros en edificios abarrotados de gente para crear una obra de arte.

«Cualquier cosa» parecería una respuesta pobre y decepcionante a la pregunta de «¿Qué es el arte?». Pero eso es porque desde hace mucho se da por sentado que las obras de arte constituyen un conjunto de objetos limitado y, hasta cierto punto, elevado, que cualquiera sería capaz de identificar como tales y donde lo único que importa es la causa de su estatus. El signo de la contemporaneidad en la *filosofía* del arte es que una definición filosófica del arte tiene que ser consecuente con la apertura radical que se ha adueñado de este ámbito. Sigue siendo cierto que las obras de arte constituyen una serie limitada de objetos. La diferencia es que ya no resulta tan fácil identificarlos como tales, porque cualquier cosa imaginable puede ser una obra de arte, y la razón de su estatus ha dejado de ser una cuestión de mero reconocimiento. En nuestros días está clarísimo que algo puede parecerse en todo a una obra de arte sin serlo en absoluto. Esto difícilmente habría resultado concebible mucho antes de 1917, cuando Marcel Duchamp tenía a sus espaldas una obra compuesta de unos catorce *readymades*. La serie de *readymades*—una rueda de bicicleta, una pala para la nieve, una pieza de fontanería, la tapa de una máquina de escribir, un cepillo para perros, entre otros por el

estilo— podría parecerse mucho más a lo que uno espera encontrar en una venta de objetos usados en casa de un vecino que a una obra expuesta en el Salon Carré del Louvre. Como veremos, los criterios de Duchamp para los objetos vulgares que aspiraran al estatus de *readymade* eran más bien severos, por lo que quizás incluso él quisiera trazar una línea que la posterior evolución del mundo del arte se ha encargado más o menos de borrar. Y naturalmente dejó de lado la cuestión de qué es lo que otorga a los *readymades* el estatus de obras de arte, mientras que las piezas en la venta de objetos usados quedan sin redimir. Ni qué pasaría con estos últimos y los de una obra de arte aún por crear —*Venta de objetos usados*— que los duplicara exactamente: una pala para la nieve, la tapa de una máquina de escribir, una pieza de fontanería, etcétera.

En anteriores textos míos he hablado del actual estado de la cuestión calificándolo de Fin del Arte, caracterización que imagino que Adorno habría aceptado, con la salvedad de que para él sería una expresión de desesperación cultural mientras que lo único que yo quiero decir es que ahora ya podemos empezar a buscar una definición filosófica del arte sin esperar a ver qué más, en términos de objeto, va a depararnos la historia del arte. Dado que cualquier cosa puede ser una obra de arte, el futuro bien podría depararnos sorpresas: en todo caso, no serán sorpresas filosóficas. Una definición filosófica sostenible del arte deberá ser compatible con el tipo de arte que sea. Una vez un crítico me recordó que una definición debe excluir algo. Pero es obvio que una definición filosófica del arte abarca todas las obras de arte y sólo a ellas. Excluye todo lo demás. Excluye, por ejemplo, los abrazos y los besos que los miembros de Praxis se dan cuando expresan su afecto sin más, sin implicarse en una *performance* artística. Vaya por delante mi aplauso a Adorno por su perspicaz reconocimiento de que, al revés de lo que han creído tradicionalmente los filósofos respecto al arte, nada, pero nada en absoluto, es hoy obvio.

La publicación póstuma del libro de Adorno en 1969 coincidió con el cierre de una década de investigación extraordinariamente intensa tanto por parte de artistas como de filósofos, aun-

que casi siempre por separado unos de otros. Mejor dicho: la investigación fue plenamente filosófica, aunque buena parte de la filosofía y sus ejemplos más brillantes vinieron de los artistas que exploraban los límites del arte desde dentro. El paralelismo entre arte moderno y cierta forma de práctica filosófica lo puso de relieve el ensayo con el que verdaderamente arrancó la década —«Modernist Painting», de Clement Greenberg, en 1960—, donde el autor comparaba la modernidad artística con una forma de autocrítica ejemplificada por la filosofía de Kant, a quien saludaba por este motivo como primer moderno. La autocrítica en las artes, tal y como Greenberg la entendió, consistía en depurar el medio de todo aquello que fuera extrínseco a ellas. En un ejemplo que se ha terminado identificando con el pensamiento de Greenberg, lo específico del medio pictórico es su *carácter plano* (*flatness*); por consiguiente, dicho medio debe ser expurgado de todo ilusionismo, reenviando la profundidad de vuelta a la escultura. La modernidad había recibido en herencia virtualmente el mismo abanico de medios del que disponían los artistas en tiempos de Vasari, con la importante, aunque controvertida, excepción de la fotografía. Al alcanzar su estado «puro», predijo Greenberg, cada arte «vería garantizados sus niveles de calidad así como su independencia». Pero el baremo crítico del «respeto por el medio» también ha desaparecido del discurso contemporáneo. En nuestros días todo es posible, del modo que sea. La modernidad, tal y como la presentó Greenberg, era una especie de limpieza conceptual, por emplear una terrorífica metáfora política. En nuestra etapa posmoderna, la pureza es una opción, bastante pasada de moda por cierto.

Más allá de estas cuestiones, en el horizonte de Greenberg estaba la idea de que el arte se tenía que definir a sí mismo desde dentro, y no cabe duda de que esta empresa prácticamente kantiana fue llevada a cabo, a menudo con cierto fervor puritano, por una serie de artistas empeñados en hacer arte en su condición conceptualmente purificada. Así fue sobre todo en el caso de los llamados «minimalistas»: es fácil ver el paralelismo existente en muchos aspectos entre el programa de estos últimos y la filosofía

practicada por figuras como Nelson Goodman o, de hecho, cualquier filosofía basada en un programa de eliminación radical de, o reducción a algún fundamento privilegiado, sea la observación, el comportamiento o el que sea. Cuesta reseguir las influencias concretas entre estas filosofías y la práctica artística, pero algunos de los minimalistas estudiaron en universidades como Princeton y Columbia, donde se enseñaba esta filosofía, y el eslogan minimalista pronunciado por el pintor Frank Stella —«Lo que ves es lo que ves»— expresa una actitud filosófica nada infrecuente en aquellos días.

Forzoso es reconocer que la filosofía y el arte de vanguardia compartieron en los años sesenta gran número de actitudes. Uno de los objetivos del pop, por ejemplo, era ironizar sobre la distinción entre arte elevado y vulgar —entre la pintura glorificada de la anterior generación de artistas, los expresionistas abstractos y el imaginario popular del cómic y la publicidad—, ese «High and Low» de una controvertida exposición inaugurada en 1992 en el Museum of Modern Art. Pero hubo un esfuerzo análogo por parte de la filosofía analítica de superar las pretensiones de lo que podríamos denominar filosofía «elevada» —las cosmovisiones trágicas de los existencialistas o de los titanes metafísicos que planeaban sobre ellos— a través de una crítica de su lenguaje basada en una confrontación con los niveles del discurso ordinario, donde uno sabe de qué está hablando, o de un discurso científico regido por estrictas consideraciones de verificabilidad y confirmabilidad. Resulta difícil no ver una equivalencia cultural entre la canonización del lenguaje ordinario, por parte de la Escuela de Oxford de fenomenología lingüística, y la elaborada estética de los objetos cotidianos de la Factory de Warhol o de la tienda instalada en 1962 por Claes Oldenberg en East Second Street, Manhattan, donde uno podía adquirir imágenes pintadas de zapatillas de gimnasia, neumáticos de automóvil y ropa interior y medias de mujer. La filosofía estaba marcada por un visible espíritu práctico en la elección de sus ejemplos. Querer un sorbo de cerveza era un paradigma del deseo, encender o apagar las luces mediante un interruptor era (y sigue siendo) el ejemplo estándar de acción humana.

El acto de encender y apagar las luces fue propuesto como obra de arte minimal por el compositor George Brecht, miembro de Fluxus, movimiento que me interesa especialmente, ya que mis propias ideas filosóficas sobre arte empezaron a surgir a principios de los sesenta, cuando todavía no había oído hablar del pensamiento o la práctica de Fluxus, aunque ahora pienso que ojalá lo hubiera hecho. Quizá sea un signo de verdadero movimiento en el pensamiento que los individuos empiecen a hacer o pensar el mismo tipo de cosas sin saber de la existencia del otro, aunque exista una explicación histórica bastante natural para semejantes paralelismos, como la que pudo haber entre las actitudes filosóficas y artísticas de los primeros años sesenta. Los miembros de Fluxus eran alumnos del seminario de composición experimental impartido por John Cage en la New School y suscribían ciertas ideas surgidas en los seminarios de budismo zen ofrecidos por el doctor Suzuki en Columbia, ambos desarrollados a finales de los cincuenta. El ideario zen, tal y como Suzuki lo formuló, ejerció una enorme influencia en la transformación de la vida intelectual del Nueva York de entonces. Mi propio pensamiento, inaugurado en el ya mencionado artículo de 1964 «The Art World», está salpimentado con el imaginario que adquirí al asistir como oyente a las clases de Suzuki y con el de sus libros. A Cage se le conoce en todas partes por su afán de superar la distinción entre música y simple ruido, un programa generalizado por Fluxus como «salvar la brecha existente entre el arte y la vida». En aquellos años cruciales, sobre todo en Nueva York y alrededores, el mundo cotidiano de la experiencia diaria había empezado a experimentar una especie de transfiguración en conciencia artística. Y esto es consecuencia directa de las enseñanzas de Suzuki. Me pareció filosóficamente apasionante descubrir que ningún aspecto externo distingue necesariamente una obra de arte del más común de los objetos o acontecimientos, que un baile puede consistir en algo tan anodino como quedarse sentado, que cualquier cosa que oímos puede ser música, el silencio incluido. La más vulgar de las cajas de madera, un rollo de cuerda para tender la ropa, una bobina de alambre de espino, una hilera de ladrillos, podían ser una escultura. Una

simple forma pintada de blanco podía ser pintura. Las instituciones de la alta cultura no estaban preparadas para esto. No era razonable pagar una entrada para ver a una mujer inmóvil o para escuchar la propia respiración mientras otra persona, sentada ante un piano, no tocaba las teclas. ¡Peor para las instituciones del mundo del arte! Siempre que el tiempo lo permitiera, el grupo podía reunirse para llevar a cabo una *performance* de *Winter Carol* (1959), de Dick Higgins, en la que escuchaba caer la nieve durante un espacio de tiempo pactado. ¿Qué podía ser más mágico? Cualquiera podía ejecutar la temprana «obra de instrucciones» de Yoko Ono *Match Piece*, en la que uno enciende una cerilla y la contempla hasta que la llama se apaga. La muerte de la luz: ¿qué podía ser más poético?

Desde un punto de vista histórico resulta problemático determinar cuántas de estas cosas quedaban dentro de los horizontes de la estética oficial, pero de un modo u otro la vanguardia enmarcada en esta modalidad filosófica pareció haber comprendido que era preciso abordar una definición del arte como si ésta fuera posible. «Minimal Art», de Richard Wollheim, apareció en 1965, inicialmente en una revista de arte, y se le atribuye a Wollheim el haber acuñado el término minimalismo, aunque él mismo admita que no sabía nada de las obras que acabarían recibiendo este calificativo. Lo que él quería saber era si existían unos mínimos criterios para determinar que algo es arte; sus paradigmas eran las pinturas monocromas, que hasta 1915 seguramente sólo existieron como bromas filosóficas, y los *readymades*, que hicieron su aparición en la historia del arte más o menos en la misma época. En esto Wollheim seguía el modelo filosófico oficial, según el cual tener un concepto significaba poseer criterios para reconocer ejemplos del mismo. Según rezaba el tópico wittgensteiniano, era posible escoger ejemplos sin basarse en definiciones: así en el ejemplo que él hizo célebre, el de los juegos. A la hora de la verdad, sin embargo, no existe ningún criterio que permita distinguir un *readymade* consistente en un cepillo metálico para perros de un cepillo metálico para perros idéntico a éste y que en cambio no sea un *readymade*, ni tampoco una pintura blanca monocroma de un panel recu-

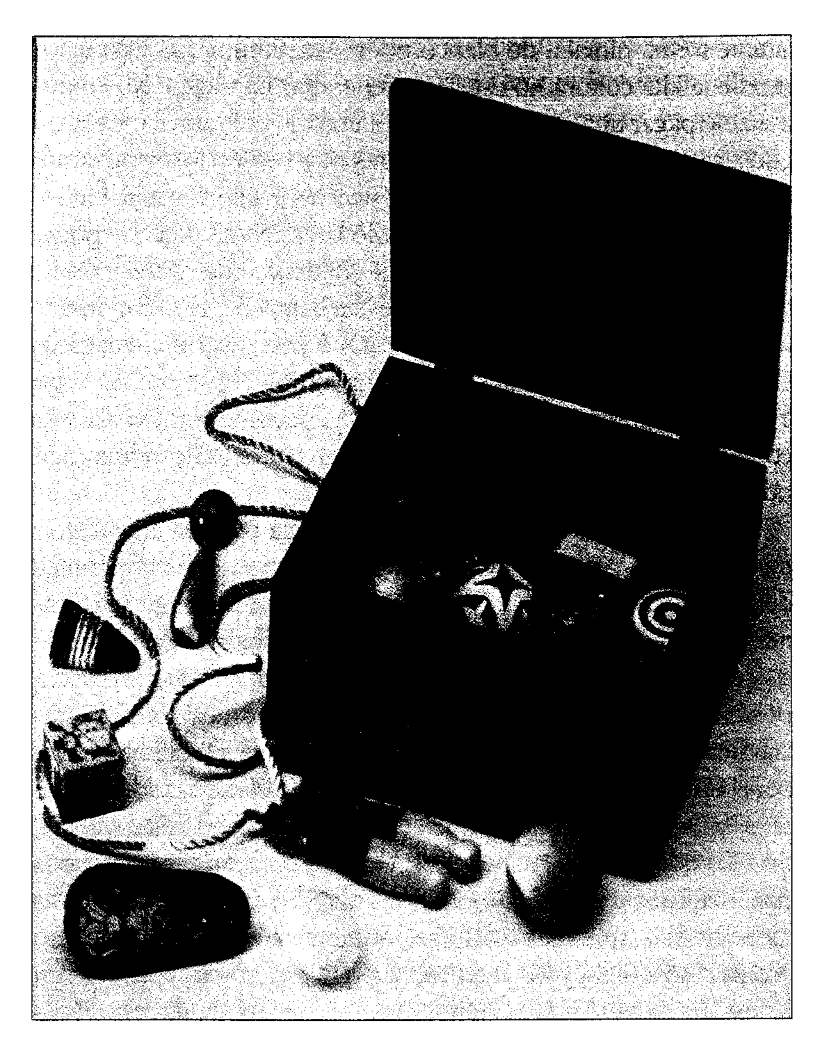


FIGURA 4. George Brecht, *Valoche (A Flux Travel Aid)*, 1975.
Imposible aplicar aquí el enfoque de Wittgenstein.

bierto con pintura blanca: así pues, la cuestión de la definición acabó imponiéndose como ineludible. El método de «reconocer ejemplos» pierde fuelle cuando nos enfrentamos al inventario de Fluxus: la obra de George Brecht de 1975 *Valoche (A Flux Travel Aid)* es una caja de madera con juguetes en su interior: una cuerda para

saltar a la comba, algunas pelotas, un tapón (o algo parecido), un dado con un muñeco de nieve pintado, una figura de ajedrez, uno o dos huevos de plástico, y lo que podrían —o no— ser premios de cajas de Crackerjack. Ante cuestiones como éstas, el enfoque de Wittgenstein, a pesar del prestigio de su autor, probablemente siempre fue inoperante. No sería el primer genio filosófico cuyas ideas y propuestas fundamentales son profundamente erróneas.

Mi artículo «The Art World», presentado en la reunión anual de la American Philosophical Association en 1964, se centraba en la dificultad básica consistente en que entonces disponíamos de unos pares de objetos aparentemente idénticos —*Valoche* o una simple caja de juguetes— donde uno era una obra de arte y el otro no. Mi toma de contacto con esta posibilidad había tenido lugar a principios de ese año, en una exposición de cajas de Andy Warhol en la Stable Gallery, en East 74th Street, Manhattan. Su *Caja Brillo* se parecía tanto a los envases comerciales de las esponjas Brillo que la fotografía de la una sería idéntica a la fotografía del otro. ¿Qué marcaba la diferencia, pues? En aquel momento creí que las dos tendrían distintas explicaciones históricas, que por ejemplo la *Caja Brillo* de Warhol había sido realizada por alguien que había asimilado la reciente historia del arte e inspirado a su vez un corpus teórico y que estaba hecha para quienes también conocieran esa historia y esas teorías; en cambio, el envase real de Brillo en el supermercado había sido concebido por un diseñador *freelance* para los ejecutivos encargados de planear la distribución del producto en los supermercados. El de Warhol fue creado para un mundo artístico en disposición de apreciarlo, con arreglo a la formulación de George Dickie en su Teoría del Arte Institucional, según la cual algo es una obra de arte (a) si es un artefacto (b) al que una persona o personas que actúen en nombre del mundo del arte le han atribuido el prudente estatuto de «candidato a apreciación». En honor a la verdad del arte y la historia, en los sesenta no había *un* Mundo de Arte sino una serie de grupos de artistas y críticos solapándose entre sí, que en muchos casos estaban dispuestos a proclamar que lo que hacían los otros no era arte en absoluto. En

1963, Richard Artschwager envió una docena de *kits* idénticos a distintas instituciones e individuos que creyó podrían estar interesados en su obra. Del Museo Guggenheim le respondieron que aquello era artesanía, no arte. El director de la Galería Castelli, en cambio, le invitó a pasarse por allí. Es difícil determinar qué es lo que imbuye de autoridad al mundo artístico sin ayuda de una definición más cognitivista que la de Dickie, pero no voy a seguir ahora por ese camino.

A los filósofos les gusta apelar a «nuestro» concepto de esto o lo otro. A Wollheim le preocupaba que cierta práctica artística desembocara en «la desintegración de nuestro concepto de "arte" tal y como ahora lo conocemos». La verdad, sin embargo, es que muy poco de «nuestro» concepto sobrevivió a los experimentos vanguardistas de los sesenta. Lo revolucionario de Fluxus fue que desterró de la concepción existente del arte casi todo aquello en lo que supuestamente se basaba dicha distinción, como en el siguiente catálogo parcial tomado del *Fluxus Manifesto* (1966) de George Maciunas: «Exclusividad, Individualidad, Ambición... Trascendencia, Rareza, Inspiración, Habilidad, Complejidad, Profundidad, Grandeza, Valor Institucional y Mercantil». Un parejo espíritu habita en el programa articulado por Yvonne Rainer para el Judson Dance Group: «NO al espectáculo no al virtuosismo no a las transformaciones y la magia y a la fantasía no al *glamour* y a la trascendencia de la imagen de la estrella». Con la llegada del arte conceptual a finales de la década, dejó de ser necesaria la existencia de un objeto material (¿un «artefacto»?), como tampoco fue necesario que, en caso de que hubiera un objeto, éste hubiera sido realizado por el artista. Se podía hacer arte sin ser artista, o ser artista sin hacer el arte por el que uno aspiraba a ser reconocido. «Ya no fabrico objetos», dijo el artista Douglas Huebner en una entrevista de 1969. «Ni tampoco trato de extraer nada del mundo. Tampoco pretendo reestructurar el mundo. En realidad, no estoy tratando de decirle nada al mundo. No trato de decirle que podría ser mejor si hiciera esto o aquello. Sólo quiero tocar el mundo haciendo estas cosas y dejarlo más o menos como estaba.» Dejar el mundo tal y como lo encontramos, nos dijo Wittgenstein —esta

vez dio en el clavo— es lo propio de la filosofía. No es imprescindible que los artistas sigan los pasos de Huebner, pero en todo caso pueden hacerlo y seguir siendo artistas. La definición del arte iba a tener que reconstruirse sobre las ruinas de lo que en los discursos anteriores se había creído que era el concepto de arte.

La belleza destronada

Lo que se deduce de esta historia de destrucción conceptual no es que el arte sea indefinible, sino que las condiciones necesarias para que algo sea arte deberán mantenerse en un registro harto general y abstracto para que puedan englobar todos los casos imaginables. Y, más en concreto, que muy poco resta de «nuestro concepto del arte» que pueda servirle de base al artífice de una definición real. En *La transfiguración del lugar común* propuse dos condiciones, condensadas en «*x* es una obra de arte si encarna un significado», cuyo principal mérito reside en su propia debilidad. Lo que le faltaba en mi protodefinición, como en todas las definiciones de los sesenta que yo conozca, era alguna referencia a la belleza, que sin duda habría figurado entre las primeras condiciones propuestas por un analista conceptual de principios del siglo XX. La belleza había desaparecido no sólo del arte avanzado de los sesenta, sino de la filosofía avanzada del arte de esa misma década. Tampoco *podía* formar realmente parte de la definición del arte si es que cualquier cosa puede ser una obra de arte, cuando no todo es bello. La belleza podría figurar como una disyunción en el vocabulario apreciativo, con lo que entraría dentro del concepto principal de Dickie. Pero desde los años sesenta raras veces ha aparecido la belleza en las publicaciones sobre arte sin verse acompañada de risitas deconstruccionistas. Poco después de instituirse la John Simon Guggenheim Memorial Foundation en 1925, sus fundadores estaban convencidos de que sus beneficiarios inmediatos eran «Hombres y mujeres consagrados a las tareas de ensanchar las fronteras del conocimiento y de crear belleza». El arte quedaba tácitamente definido en términos de creación de belleza

y la creación de belleza figuraba en un plano de igualdad con la expansión de los límites del conocimiento. El logo de 1930 del Institute for Advanced Studies de Princeton muestra a dos alegóricas mujeres, una cubierta y la otra desnuda, que llevan por nombre Belleza y Verdad en ese orden, con lo que la ropa probablemente sugiere que la Belleza es la Verdad con un vestido puesto. Cuarenta años después, sin embargo, no queda ni rastro de la creación de belleza en el pragmático lenguaje del National Endowment for the Arts, no sólo porque en 1965 la belleza hubiera desaparecido en gran medida del programa artístico, sino porque, como supimos gracias al reciente estudio dedicado al NEA por Michael Brenson, sus patrocinadores consideraban a los artistas como fuentes de ideas que podían ser valiosas en el proyecto nacional de ganar la Guerra Fría.

En aquellos años, sin embargo, el arte moderno era despreciado como subversivo, destructivo y esencialmente antiamericano por figuras como el congresista George A. Dondero de Michigan, quien escribió que «El arte moderno es comunista porque es distorsionado y feo, porque no glorifica nuestro hermoso país, nuestro pueblo feliz y sonriente y nuestro progreso material. El arte que no embellezca nuestro país con sencillez y claridad y de un modo que cualquiera pueda entender alimenta la insatisfacción. Razón por la cual se opone a nuestro gobierno y quienes lo crean y promueven son nuestros enemigos». El magnate de la prensa William Randolph Hearst, afirma Brenson, «equiparaba toda forma de radicalismo artístico con el comunismo y daba por sentado que la obra producida de un modo no tradicional era una forma camuflada de propaganda comunista». Como veremos, esto no es sino un ejemplo más de la politización de la belleza.

A principios de los noventa le preguntaron al crítico Dave Hickey cuál creía que iba a ser el gran tema de la década. «Sacado de mi ensoñación, dije "la Belleza" y, entonces, más firme: "El gran tema de los noventa será *la belleza*".» Cosa que fue recibida, como él mismo recuerda, con «un silencio de total incomprensión... Acababa de entrar en esa *zona muerta*, ese abismo silencioso». Quisiera abordar ese silencio desde otro posible punto de vista a través del comentario de la obra fotográfica de Robert Mapplethorpe,

que ya era famoso en 1989 cuando su exposición *The Perfect Moment* fue cancelada por el Corcoran Museum of Art en un desafortunado gesto destinado a evitar que se perdiera la subvención del National Endowment of the Arts si nuestros legisladores descubrían lo que estaba financiando la fundación. El temor se debía al contenido fuertemente sexualizado de sus imágenes más emblemáticas, aunque el éxito de Mapplethorpe también se debiera a la elaborada belleza de su obra. Fue su belleza, y no su contenido a menudo escabroso, lo que hizo que la vanguardia fotográfica se distanciara de él como artista. Cuando yo estaba escribiendo mi libro sobre Mapplethorpe, *Playing with the Edge*, le pedí a un fotógrafo que en aquella época experimentaba con cámaras estenopeicas que me diera su opinión sobre él. Rechazó a Mapplethorpe como *pompier*, como artista tan obsesionado por la elegancia que había acabado perdiendo contacto con los límites de su medio. Los imperativos de la modernidad tendieron a hacer de la humilde instantánea granulosa el paradigma de la pureza fotográfica, lo cual responde a la visión purificadora de Greenberg de la búsqueda de la especificidad del medio. La acusación contra Mapplethorpe se cifraba en que su obra era demasiado bella para merecer el apoyo de la crítica. «Un escritor dijo que si yo pintase sexo y violencia no habría problema, pero que uno no tiene derecho a pintar nada bello», recuerda Gerhard Richter. «Las mudables costumbres de la época», si puedo hacer mío el amargo lenguaje kantiano respecto al destino de la metafísica, «a la belleza sólo le deparan desdén; una matrona marginada y abandonada».

El destronamiento de la belleza, sin embargo, no sólo se debe al descubrimiento de que no tiene cabida en la definición de determinado arte o, a la luz del pluralismo posmoderno, en la definición del arte en general. Existe algo así como una creencia generalizada según la cual, en cierto sentido, la belleza trivializa a aquello que la posee. A la filosofía superficial de la belleza le ha bastado con el pensamiento, a menudo atribuido a David Hume, de que ésta sólo existe en el ojo del observador. Y en efecto Hume sostuvo, en su ensayo *De la libertad civil*, «que la belleza de las cosas existe en el pensamiento», pero para Hume eso no la diferen-

ciaba de ninguna otra cosa, puesto que «sabores y colores, y todas las demás cualidades sensibles, no residen en los cuerpos sino en los sentidos», como escribe en «El escéptico».

> Lo mismo sucede con la belleza y la deformidad, la virtud y el vicio. Esta doctrina, no obstante, no menoscaba más la realidad de estas últimas cualidades que de las primeras... Aun cuando los colores no tuvieran más lugar que en el ojo, ¿sería ese motivo para tener en peor consideración o estima a tintoreros o pintores? Existe la suficiente uniformidad en los sentidos y los sentimientos de la humanidad para hacer de todas esas cualidades objetos del arte y el razonamiento, y para ejercer la mayor de las influencias en la vida y las costumbres.

Pero incluso una argumentación filosófica según la cual la belleza pudiera reivindicar el mismo valor ontológico que la virtud y el vicio, no disiparía del todo la impresión de que algo marginal y hasta indecente se esconde en la búsqueda de la belleza, actitud que no aparece con el resto de categorías estéticas que los analistas de Oxford nos recomendaron explorar si es que nos interesaba realizar algún progreso en estética: «lo delicado y lo rollizo», por citar ejemplos de J. L. Austin. Ninguna de ellas, sin embargo, arrastra consigo en la tradición estética el peso moral de la belleza. La verdadera revolución conceptual, reconozcámoslo, no es tanto depurar el concepto de arte de cualidades estéticas como depurar el concepto de belleza de la autoridad moral que intuimos debió poseer hasta el punto de que tener belleza acabara siendo visto como algo moralmente reprobable. En plena guerra de Vietnam, el pintor Philip Guston dejó atrás los cuadros bellos en los que se cimentaba su reputación y en su lugar empezó a pintar alegorías del mal que, consecuentemente con el mensaje moral al que aspiraban, no podían poseer el estigma de la belleza.

En una carta enviada a Thomas Monro en 1927, George Santayana dijo acerca de su generación lo siguiente: «No habíamos ido mucho más lejos que Ruskin, Pater, Swinburne y Matthew Arnold. Nuestro ambiente era el de los poetas y las personas tocadas por el entusiasmo religioso o el pesar religioso. La belleza (que ahora uno no debe mencionar) era entonces una presencia viva, o una ausencia dolorosa, noche y día». Era precisamente su belleza lo que justificaba el valor que se le atribuía al arte en tiempos de Santayana. He aquí, por ejemplo, algunos pensamientos sacados de los primeros escritos de G. E. Moore, contemporáneo de Santayana, y que hoy rozan lo ininteligible: «Sólo veo una cosa: que aquello que consideramos hermoso es, pura y simplemente, aquello que es un fin en sí mismo. El objeto del arte sería entonces aquello para lo cual los objetos de la Moral son medios, y lo único para lo cual son medios. La única razón de poseer virtudes sería la de producir obras de arte». En su temprano texto *Art, Morals, and Religion*, Moore escribió: «La religión no es más que una subdivisión del arte» y a renglón seguido lo explicaba así: «Todo fin valioso al que la religión sirve también es servido por el Arte; y quizás el Arte sea todavía más útil, si convenimos en que su ámbito de objetos y emociones es mayor». No cabe duda de que si para Moore el arte podía asumir los designios de la religión era a causa de la belleza que esencialmente posee. Proust quedó hondamente conmovido por la obra de Robert de Sizeranne de 1897 titulada *Ruskin et la religion de la beauté*.

Me gustaría formular ahora una especulación histórica, consistente en decir que la inmensa estima que seguimos profesando al arte en nuestros días es una herencia de esta visión exaltada de la belleza. Se ha dicho por todas partes, y no sin cinismo a veces, que el arte ha sustituido a la religión en la conciencia contemporánea. Mi suposición es que esas actitudes victorianas o edwardianas han sobrevivido a la propia abjuración de la belleza. Iré aún más lejos y sugeriré que si hoy en día la belleza tiene algún lugar en el arte es en relación con esas supervivencias, que están profundamente arraigadas en la conciencia humana. El lugar de la belleza no está en la definición o, por emplear una expresión un tanto desacreditada, en la esencia del arte, de la que la vanguardia la ha eliminado, y con razón. Esa eliminación, sin embargo, no fue el simple fruto de una determinación conceptual sino también, como argumentaré, de una determinación política. Y un residuo de política estética es lo que todavía persiste en la negatividad que hoy encontramos en las

actitudes contrarias a la belleza en arte. La idea de belleza, me escribió recientemente el poeta Bill Berkson, es «cosa manoseada y remojada». El *hecho* de la belleza, sin embargo, es algo muy distinto. En un pasaje al principio de *A la sombra de las muchachas en flor*, Marcel (el narrador), viajando en tren hacia Balbec, ve a una joven campesina acercándose a la estación a primera hora de la mañana, ofreciendo café y leche. «Sentí al verla ese deseo de vivir que renace cada vez que recobramos la conciencia de la dicha y de la belleza.» Me parece que Proust acierta, psicológicamente hablando, al conectar la conciencia de la belleza con el sentimiento de felicidad —también ninguneado en la modernidad—, siempre que no le rechacemos a causa de una negatividad que en la generación de Proust, Moore y Santayana todavía no había afectado a la idea de belleza. Y quisiera ir un poco más allá. El peso moral con que se había cargado a la belleza nos ayuda a comprender por qué la primera generación de vanguardia sintió tanta urgencia de desterrar a la belleza del lugar equivocado que ocupaba en la filosofía del arte. Si ocupaba ese lugar era en virtud de un error conceptual. En cuanto seamos capaces de percibir ese error, también deberíamos serlo de redimir la belleza nuevamente para su uso artístico. El análisis conceptual no bastará para ayudarnos en la tarea sin el refuerzo de una suerte de arqueología foucauldiana. De no haber sido, por ejemplo, por las vanguardias artísticas del siglo XX, casi con toda certeza los filósofos seguirían enseñando que el vínculo entre arte y belleza es conceptualmente riguroso. Hizo falta la energía de las vanguardias artísticas para abrir una brecha entre el arte y la belleza que antes habría resultado impensable, y que, como veremos, siguió siendo impensable hasta mucho después de haberse abierto la brecha, en buena parte porque se consideraba que el vínculo entre arte y belleza poseía la fuerza de una necesidad *a priori*.

La revelación de Moore

En los capítulos finales de *Principia Ethica*, Moore dejó escrito: «Las cosas, con mucho, más valiosas que conocemos o somos

capaces de imaginar son ciertos estados de conciencia, que en líneas generales cabe describir como los placeres de las relaciones humanas y el goce de los objetos bellos». Tan obvia le parecía la observación que, según él, «corre el riesgo de ser una perogrullada». Afirma Moore que «nadie ha dudado jamás que el afecto personal y la apreciación de lo bello en el Arte o la Naturaleza sean buenos en sí mismos». Ni, prosigue, «parece probable que alguien vaya a pensar que algo posea *ni remotamente* un valor tan grande como las cosas que se incluyen bajo esas dos cabeceras». Las declaraciones de Moore, tan confiadas, nos parecen hoy de un provincianismo casi atroz, pero debieron de ser, supongo, muy comunes en su mundo. No hubiera sido común, sin embargo, lo que afirma a continuación: «que ésta es la verdad fundamental y suprema de la Filosofía Moral» y que estos dos valores «constituyen el fin racional supremo de la acción humana y el único criterio del progreso social». Tal vez la gente llegue a aceptarlos como verdades, pero, según Moore, parecen ser «verdades universalmente pasadas por alto».

Creo que Moore acertaba al decir que aun siendo verdades se las pasaba universalmente por alto, puesto que fueron acogidas como revelaciones por el círculo de Bloomsbury, cuya filosofía del arte y de la vida emanaba enteramente de las enseñanzas y el ejemplo de Moore. En *My Early Beliefs*, John Maynard Keynes caracterizaba el ideario de Moore: «Estimulante, excitante, un incipiente renacimiento, la apertura de un nuevo cielo en una nueva tierra, fuimos los precursores de un nuevo régimen, no teníamos miedo a nada... nuestros objetivos primordiales en esta vida eran el amor, la creación, la delectación con la experiencia estética y la búsqueda del conocimiento». Según Vanessa Bell, «parecía que estuviera a punto de llegar una gran y nueva libertad». Cuando lady Ottoline Morrell murió en 1938, fue recordada con un epitafio curiosamente falto de inspiración, si tenemos en cuenta la estatura literaria de sus autores, T. S. Eliot y Virginia Woolf: «Un alma valiente, indómita, / Que se complacía en la belleza y la bondad / Y en el amor de sus amigos». Cualquier miembro del círculo de Bloomsbury, al que Woolf y lady Ottoline pertenecieron de pleno, y Eliot tangen-

cialmente, hubiera deseado un homenaje justo en esos términos. El libretista de *Tosca*, de Puccini, puso en el aria de la protagonista lo que virtualmente eran los ideales de Bloomsbury: *Vissi d'arte, vissi d'amore* [Viví para el arte, viví para el amor]. La ópera se representó en 1900 —*Principia Ethica* se editó en 1903— aunque la acción se localizaba en 1800, cuando, me parece, una persona como Tosca más bien habría dicho que había vivido para el *placer*, que era el concepto central de la psicología moral de la Ilustración, como se ve incluso en Kant cuando trata el tema de la belleza. Me cuesta creer que alguien viviera para el arte en el 1800, siendo ésta, en cambio, la filosofía vital de los románticos. Pero el amor y el arte —el arte, a causa de su belleza— eran precisamente los valores clave de Bloomsbury, cuyo sistema de valores derivaba de *Principia Ethica*. El amor y la amistad, por un lado, y eso que Moore denomina por otro «la debida apreciación de un objeto bello», debían bastar, sin que hiciera falta la religión, para abastecer las principales necesidades morales de los seres humanos modernos.

La belleza es universal

Exceptuando a Hume y Hegel, los estéticos clásicos no trazaron ninguna distinción crucial entre «Arte o Naturaleza» en lo que a apreciación de la belleza se refiere y, tengámoslo presente, cuando Moore compuso sus *Principia Ethica* esa indiferenciación raras veces se cuestionaba en la estética filosófica o ni siquiera en la práctica artística. En cualquier caso, imagino que a Moore la apreciación de la belleza natural le habría parecido superior a la apreciación de la belleza artística, sobre todo porque afirma estar «convencido de que la contemplación arrebatada de una escena natural, aun suponiéndole parejas cualidades en cuanto a belleza, es de algún modo un estado más elevado que la contemplación de un paisaje pintado; si fuera posible sustituir las más grandes obras del arte figurativo por objetos *reales* de igual belleza, consideraríamos que con ello el mundo se habría mejorado».

Esto merece comentario. En un momento dado, Moore nos invita a imaginar dos mundos. Imaginemos el primero «tan hermoso como podáis; poned en él todo aquello que en la tierra más admiráis; montañas, ríos, el mar; árboles y crepúsculos, estrellas y luna.» Imaginemos el otro como «una pura acumulación de mugre, conteniendo todo aquello que más náusea nos produce... todo ello, sin un solo rasgo redentor a la vista». Ahora «la única cosa imposible de imaginar es que algún ser humano haya o pueda haber visto o disfrutado nunca la belleza del uno u aborrecido la inmundicia del otro». El argumento de Moore adopta aquí un vigor lógico que imprime un nuevo rumbo al Argumento Ontológico, y resulta posible parafrasearle en sus propios términos. Puesto que ya los hemos imaginado, estos dos mundos ahora poseen eso que los primeros filósofos habrían denominado «realidad objetiva». Es decir, poseen la realidad de algo que hemos logrado pensar: son «objetos de pensamiento». ¿No sería entonces intrínsecamente mejor que también poseyeran —empleando de nuevo la terminología filosófica primitiva— una realidad *formal*? Esto es, ¿no sería mejor que existiera realmente el mundo hermoso y no el aborrecible, aunque nadie pudiera disfrutarlo? «El ejemplo es extremo», como reconoce el propio Moore. Pero también reconoce «que nuestro mundo hermoso sería aún mejor si en él hubiera seres humanos que lo contemplaran y gozaran de su belleza». Naturalmente, eso es lo que le interesa a Moore, aunque para él siga siendo importante que «el mundo bello *en sí* sea mejor que el aborrecible».

Da la casualidad de que el argumento de Moore, ingenioso como suelen ser los suyos, me parece dotado de un elevado grado de verdad psicológica. Me refiero a que existen descripciones de estados que serían aceptados como bellos o como feos prácticamente por cualquiera, especialmente si se comparasen entre sí. Como ejemplo del primero, he aquí una observación del crítico de arte y moralista John Berger:

> En Estambul, los interiores de las casas, ya sea en los arrabales como en cualquier otra parte, son lugares de reposo, en profunda oposición con lo que se extiende más allá de la puerta. Abarrotados,

mal techados, encorvados, mimados, estos interiores son espacios que asemejan plegarias, porque se oponen al tráfago del mundo real y porque son una metáfora del jardín del Edén o del Paraíso.

Los interiores ofrecen simbólicamente lo mismo que el Paraíso: descanso, flores, fruta, sosiego, tejidos suaves, dulces, pulcritud, feminidad. La oferta puede ser tan imponente (y tan vulgar) como una de las cámaras del Sultán en el harén, o tan modesta como el estampado en un cuadrado de algodón barato extendido sobre un cojín en el suelo de una casucha.

Con variaciones en gusto y circunstancias, estos simbólicos edenes —interiores o jardines— concentrarían más o menos las clases de cosas y cualidades que enumera Berger. He encontrado una descripción fuertemente antagónica, obra de un guerrillero centroamericano, sobre cómo tratar a los prisioneros cuya voluntad y espíritu se pretende doblegar: encerradlos, viene a decir, en recintos fríos y húmedos sin luz, con bichos y una comida deleznable, rodeados por sus propios excrementos. Tortura estética, podríamos llamarlo. Elegir entre estas dos condiciones ¡no es una cuestión de *gusto*! Si se les diera la oportunidad, todos elegirían el Paraíso antes que el infierno en la jungla. La belleza puede ser subjetiva, sin duda, pero es universal, como subrayó Kant. Y ésa puede ser la intuición subyacente a la reflexión de Moore que conecta la belleza a la bondad y que, para Proust, conecta la belleza a la felicidad. La belleza conecta con algo inherente a la naturaleza humana, lo cual explicaría por qué es tan importante la realidad estética y por qué la privación estética —desposeer a los individuos de la belleza— acabó adquiriendo la importancia que adquirió en los programas artísticos de la vanguardia.

El buen arte puede no ser bello

En cualquier caso, Moore creía que, al menos en las artes pictóricas, una pintura bella es una pintura de un tema bello. Y eso le dio, me parece, cierta importancia al museo de bellas artes, que

en aquellos años empezó a verse como un lugar en el que experimentar belleza. En la novela de Henry James *La copa dorada* (1905), el personaje de Adam Verver, hombre inmensamente rico que reside en el extranjero, planea construir un «museo de museos» para la «Ciudad Americana» que le hizo rico. Su objetivo es «liberar a las personas del yugo de la fealdad». No se puede —o por lo menos no es fácil— transformar Detroit o Pittsburgh en los Catskills o el Gran Cañón. La belleza artística, sin embargo, es portátil y si fuera posible poner a los ciudadanos, sumidos en la privación estética, de la Ciudad Americana en presencia de «unos tesoros cuidadosamente elegidos por su carácter totalmente sagrado», se haría con ello un inmenso bien, si es que Moore tenía razón cuando dijo que la contemplación de objetos bellos es el más elevado de los bienes morales. Ahora entendemos mejor por qué las arquitecturas museísticas adoptaron, en tiempos de James, la forma de templos.

El problema era que, justo entonces, la pintura moderna empezaba a desviarse decididamente del modelo mimético. Roger Fry, discípulo de Moore, era un pintor y crítico moderno que organizó dos sonadas exposiciones «postimpresionistas» en la Grafton Gallery de Londres, en 1910 y 1912. En ellas, las representaciones artísticas se distanciaban tanto de los motivos representados que ni siquiera los críticos profesionales de arte supieron qué decir. Fry escribió: «La mayoría de críticos ha dado rienda suelta a su ira y su desdén sin paliativos. Un caballero no quiso aceptar que era incapaz de entender los cuadros, con lo que concluyó que se trataba de una broma colosal por parte de los organizadores de la exposición y, en concreto, por mi parte». Veamos ahora cómo trató de explicar Fry la incapacidad de los críticos a la hora de captar eso que los modernos de Bloomsbury, y hasta el propio Moore, que llegó a calificar la exposición de 1910 como el acontecimiento del año, consideraban que era la belleza objetiva de esas obras inauditas:

> Todos ellos, casi sin excepciones, asumen tácitamente que el objetivo del arte es la representación imitativa, sin que ninguno haya tratado de justificar tan singular proposición. Mucho se ha hablado

acerca de aquellos artistas que buscan lo feo en vez de consolarnos con la belleza. Quienes así hablan olvidan que *toda nueva obra de diseño creativo es fea hasta que se torna hermosa*; que solemos aplicar la palabra bello a aquellas obras de arte cuya familiaridad nos permite captar fácilmente su unidad y que nos parecen feas aquellas obras en las que sólo a través del esfuerzo nos es dado percibir algo. (La cursiva es mía.)

Para Fry, percibir esas obras como feas constituiría en realidad la proyección de una confusión mental que un curso de educación estética borraría, permitiendo que su belleza fuera vista. Los pintores postimpresionistas, prosigue Fry, proclaman «la importancia primordial del diseño, que por fuerza desplaza la vertiente imitativa del arte a un lugar secundario». Ésta es la base del formalismo de Fry.

Pero el propio Fry cometió un error todavía más grave que el de creer que el propósito de la pintura es imitar la naturaleza. Este error es creer que el propósito de los cuadros es ser bellos. El mérito de Fry fue grande, debemos reconocerlo, cuando entendió que era preciso explicar algo a quienes se burlaban de la pintura postimpresionista para que pudieran percibir su excelencia, como hicieron los de Bloomsbury. Pero lo que a mí me interesa destacar, sobre todo, es la visión apriorística según la cual el cuadro en cuestión *era* realmente bello si los espectadores sabían cómo mirarlo. Existe un tópico consistente en que la historia de la modernidad es la historia de una aceptación. Docentes y conferenciantes repiten una y mil veces esta historia al hablar de la apreciación del arte. La historia del arte siempre tiene un final feliz. La *Olympia* de Manet, abucheada en 1865, era un tesoro mundial un siglo después, lo cual podría dar pie a una pequeña homilía sobre la circunspección crítica. En *El mundo de Guermantes,* Proust escribe sobre el modo en que «el abismo infranqueable entre lo que juzgaban una obra maestra de Ingres y lo que suponían que sería para siempre un "horror" (la *Olympia* de Manet, por ejemplo) se encoge hasta que las dos telas parecen gemelas». ¿Cómo se logra eso? Fry pensaba que mediante las explicaciones de los críticos. Es necesario

conseguir que la gente entienda la obra; entonces verán en qué sentido es excelente. Esto, sumado a las explicaciones concretas que él mismo dio, es el gran logro de Fry, porque pone de manifiesto que el valor artístico muchas veces requiere una explicación para poderlo apreciar, cosa que Hume ya había entendido cabalmente. «En muchos órdenes de la belleza, en particular los de las bellas artes», escribe en el primer capítulo de su *Investigación sobre los principios de la moral,* «es necesario aplicar gran cantidad de razonamiento para experimentar el sentimiento adecuado; y a menudo un falso deleite puede corregirse mediante el argumento y la reflexión». Hume señala con agudeza que «la belleza moral es en gran medida partícipe de esta última especie».

Acepto, aun con reservas, la apreciación de Fry, así como el espíritu de la maravillosa observación de Hume. Niego, sin embargo, que la historia de la apreciación culmine siempre en la apreciación de *la belleza.* Puede culminar, sí, en la apreciación del valor artístico, que es lo que Hume realmente quería defender en su gran ensayo sobre cómo arbitrar de forma crítica —y objetiva— las diferencias en el gusto. El error sería creer que el valor artístico es lo mismo que la belleza y que la percepción del valor artístico es la percepción estética de la belleza. Ése fue, a mi modo de ver, el dogma de la estética edwardiana que la clase de arte seleccionado para las exposiciones en la Grafton Gallery debiera haber cuestionado. Los edwardianos, por ejemplo, tuvieron toda la razón al empezar a apreciar el arte africano. Incluso tuvieron razón al pensar que, en términos formales, podía ser considerado bello. Los victorianos habían asumido que los «pueblos primitivos», al hacer arte, estaban tratando de elaborar objetos bellos, sólo que no sabían exactamente cómo hacerlo; de ahí su «primitivismo». Los edwardianos se tenían por avanzados porque el formalismo les capacitaba para ver belleza en lo que Fry denominaba «escultura negra». Pero se equivocaban al pensar que habían aprendido mediante el formalismo a ver la belleza que era la razón de ser del arte africano. Su razón de ser nunca fue ésa, como tampoco lo ha sido en la mayoría del gran arte mundial. Y en contadísimas ocasiones es la razón de ser del arte actual.

Después de haber vivido en 1999 la exposición *Sensation* en el Brooklyn Museum, estamos en disposición de simpatizar con Fry. Casi como un solo hombre, los críticos condenaron el arte y dieron por sentado que les estaban tomando el pelo. Pero prefirieron tomárselo como una Primera Enmienda y no como una cuestión estética, y quizás en ello tuvieran más razón que alguien que abrigara la esperanza de que, mediante la discusión, la belleza de ese arte acabaría siendo percibida. Ser juzgado bello no es, ni ha sido nunca, el destino último del arte. David Hume no podía saberlo, y quizá también para Roger Fry fuera históricamente demasiado pronto para darse cuenta, entre otras razones porque ese arte que tanto les costaba aceptar a sus contemporáneos a menudo demostraba, con el tiempo, ser artísticamente bueno justo en los términos que él había anticipado y Hume explicado: a través de un paciente análisis crítico. Buena parte de lo que impedía a la gente percibir la grandeza de las primeras pinturas modernas eran unas teorías improcedentes acerca de lo que debía ser el arte. Pero eso



FIGURA 5. Henri Matisse, *Desnudo azul*, 1907.
Magnífico quizá, pero no bello.

no significaba que cuando uno lograra ver que el arte que tanto había despertado las iras y la inquietud de los críticos de Fry era finalmente bueno, iba por eso a encontrarlo bello. El *Desnudo azul* de Matisse es un buen cuadro, un gran cuadro incluso, pero quien diga que es bello no sabe lo que dice. Para descubrir cómo puede la belleza desempeñar papel alguno en el arte de nuestro tiempo, tendremos que liberarnos del axioma edwardiano que proclama que el buen arte es categóricamente bello, siempre y cuando sepamos cómo reconocerlo. Una de las victorias de la historia conceptual del arte del siglo XX es habernos dado una idea mucho más compleja de la apreciación artística de la que tuvieron a su disposición los primeros modernos, o la modernidad en general, hasta su formulación en los textos de Clement Greenberg ya en los años sesenta. Volveré a ello en el próximo capítulo, donde hablaremos de eso que yo denomino la Vanguardia Intratable.

2. LA VANGUARDIA INTRATABLE

Tengo un loco e incontenible deseo de asesinar a la belleza...

TRISTAN TZARA

Casi al principio de *Una temporada en el infierno* —supuesta crónica alegórica de la tempestuosa relación de su autor con el poeta Paul Verlaine—, Rimbaud escribe: «Una noche, senté a la Belleza en mis rodillas. —Y la encontré amarga. —Y la injurié».[1] La «amargura de la belleza» sería una epidemia entre los artistas de vanguardia del siguiente siglo, pero no era un pensamiento corriente en 1873, cuando Rimbaud publicó su poema. En el retrato de grupo realizado por Fantin-Latour un año antes, *Un Coin de Table,* Rimbaud aparece sentado con Verlaine y otros bohemios en un grupo llamado *Les villains bonhommes*, donde podría decirse que Verlaine y Rimbaud eran «los más villanos». El retrato de Rimbaud —el único retrato suyo que merezca tal nombre del que disponemos— es el de un joven excepcionalmente hermoso, casi angélico, con rizos dorados, mostrado en actitud pensativa. Contaba dieciocho años y era un calavera; y la discrepancia entre el perso-

1. Aquí Danto cita la traducción inglesa del verso («And I abused her»). Los traductores españoles de Rimbaud no dan del todo la razón a Danto, al traducir sistemáticamente el *Je l'ai injuriée* de Rimbaud por *Y la injurié,* y no por «Y abusé de ella». A lo largo del libro alternaremos, en función de los matices del contexto, entre *injuriar* y *abusar. (N. del t.)*

naje y su aspecto exterior, como en el Dorian Gray de Oscar Wilde, es una característica nota discordante que ha contribuido a dar mala fama a la belleza. La bajeza del personaje se extiende hasta sus preferencias estéticas, que él mismo cataloga en el apartado *Délires* de su poema: «Pinturas idiotas, sobrepuertas, decoraciones, cuadros de saltimbanquis, enseñas, estampas populares; la literatura pasada de moda, latín de iglesia, libros eróticos sin ortografía, novelas de nuestras abuelas, cuentos de hadas, libritos de la infancia, viejas óperas, refranes estúpidos, ritmos ingenuos». Lo que no podía saber Rimbaud era que un siglo después su inventario acabaría encajando en el canon de una estética alternativa, bajo el epígrafe del «camp».

Aunque no sea mi intención lanzarme a interpretar el poema de Rimbaud, quizá se pueda leer como un homenaje del autor al poder de la belleza, pese a sus discrepancias con ella. Hasta que abusó de la belleza en la tercera línea, su vida había sido un festín, «donde todos los corazones se abrían, donde todos los vinos manaban». Ahora, sin embargo, es como si el poeta estuviera condenado a la locura —una temporada en el infierno— como castigo. Él mismo titula explícitamente el apartado del poema donde destaca sus preferencias antiestéticas como *Delirios*. El apartado se cierra con un aparente retorno de Rimbaud a la razón, aunque también pueda leerse bajo una profunda ironía: «Todo eso ha pasado. Hoy sé saludar a la belleza». Es como si Rimbaud intuyera un pensamiento que dudo llegase a leer en la *Crítica del juicio* de Kant: «Lo bello es el símbolo de la moralidad».

El texto de Kant no siempre resulta fácil de seguir, pero su mensaje es evidente: que algo nos parezca bello no sólo implica que sintamos placer al experimentarlo. Lo bello «agrada y pretende el asentimiento universal». Por ello, «el espíritu se siente en esto como ennoblecido, y se eleva por encima de esta simple capacidad, en virtud de la cual recibimos con placer las impresiones sensibles, y estima el valor de los demás conforme a esta misma máxima del juicio». Al enumerar los criterios decorativos seguidos en la creación de un hogar para ex presidiarios, el director del centro dijo: «Quisimos hacerlo bello porque la belleza es importante. Lo bello les dice

a las personas que son importantes». Kant afirma a continuación que «el principio subjetivo del juicio de lo bello es representado como *universal*, es decir, como aceptable para todos». Desde esta óptica, la injuria a la belleza encarna simbólicamente un atentado a la moral y, por lo tanto, a la humanidad misma. «Me he armado contra la justicia», dice Rimbaud tras confesar su crimen. El poema describe el precio que se vio obligado a pagar.

Antropología de la belleza

No está claro que a Kant la injuria a la belleza, si hubiera sido capaz de imaginarla, tuviera que parecerle *ipso facto* un perjuicio moral, ya que la belleza únicamente *simboliza* la moralidad, y entre los juicios morales y los estéticos sólo se da la clase de analogía, siguiendo su ejemplo, que puede existir entre un estado y un cuerpo animado. Por tanto, sólo en un plano simbólico los imperativos estéticos son imperativos morales. Kant reconoce que en temas de belleza no todo el mundo estará de acuerdo en todos los casos particulares, pero la analogía requiere la creencia en que debieran hacerlo, independientemente de la fuerza de dicho deber. En la Ilustración se creía que unos mismos principios morales —la Regla de Oro por ejemplo— debían de encontrarse en todas las sociedades, con lo que la universalidad parecería coextensiva a la humanidad. ¿Se mantendría el paralelismo respecto a la belleza? Resulta interesante comprobar que Kant manejaba las diferencias morales y estéticas de modos sistemáticamente paralelos. Leyendo los viajes del capitán Cook descubrió los Mares del Sur y es evidente que la otredad de las sociedades descritas por Cook le causó una honda impresión. Kant se pregunta si *nosotros* seríamos moralmente capaces de vivir esas otras vidas. Entre la casuística enumerada para ilustrar la acción del imperativo categórico, habla de un individuo con talento que se encuentra en unas circunstancias cómodas «y prefiere ir en búsqueda de placeres a esforzarse por ampliar y mejorar sus afortunadas capacidades naturales». Si todos vivieran como «los habitantes de los Mares del Sur», eso es-

taría enteramente en consonancia con las leyes de la naturaleza; así pues, una formulación del imperativo categórico permitiría que un hombre «dejara enmohecer sus talentos y entregase su vida a la ociosidad, el regocijo y la reproducción» (Kant es incapaz de pensar el sexo, ni siquiera en los Mares del Sur, en términos que no sean los de la procreación). Pero *nosotros* «no podemos desear en modo alguno que ésta se convierta en una ley natural universal», porque «en cuanto ser racional, necesariamente quiere que se desarrollen todas las facultades en él, ya que le han sido dadas y le sirven para todo género de propósitos posibles». Conclusión: los isleños de los Mares del Sur, aun sin ser demasiado racionales, deberían vivir con arreglo a la ética protestante y eso es lo que nosotros debemos enseñarles en nuestro rol de misioneros morales. Kant no era ningún relativista moral. Lo que para los relativistas son diferencias culturales, para Kant son diferencias en el desarrollo a imagen de las diferencias entre niños y adultos. Los isleños de los Mares del Sur son europeos primitivos, igual que un niño es un adulto primitivo.

Pero de forma análoga Kant rechaza la estética de los Mares del Sur, tal y como él la entiende. Basándose, suponemos, en ilustraciones de carácter antropológico que debieron llegar a sus manos, Kant sabía que hay partes del mundo donde los hombres se recubren con una especie de tatuaje en espiral: «Se podría aderezar una figura con toda clase de espirales y líneas delgadas pero regulares, como hacen los neozelandeses con sus tatuajes, con tal de que no se tratara de la figura de un ser humano», escribe en la *Crítica del juicio*; y en el mismo capítulo afirma: «Cabría agregar muchas cosas a un edificio para el inmediato deleite del ojo, con tal de que no se tratara de una iglesia». Son imperativos del gusto, y sorprende que para Kant el tatuaje sea una mera forma de ornamentación, como, pongamos, la estatuaria dorada de una iglesia, en vez de una serie de marcas que pueden, como la antropología ha demostrado, no tener nada que ver con el embellecimiento sino servir para conectar a la persona tatuada con un orden más amplio del mundo. Puede que el tatuaje nos haga admirar a su portador; no será tanto, sin embargo, por razones estéticas como por el

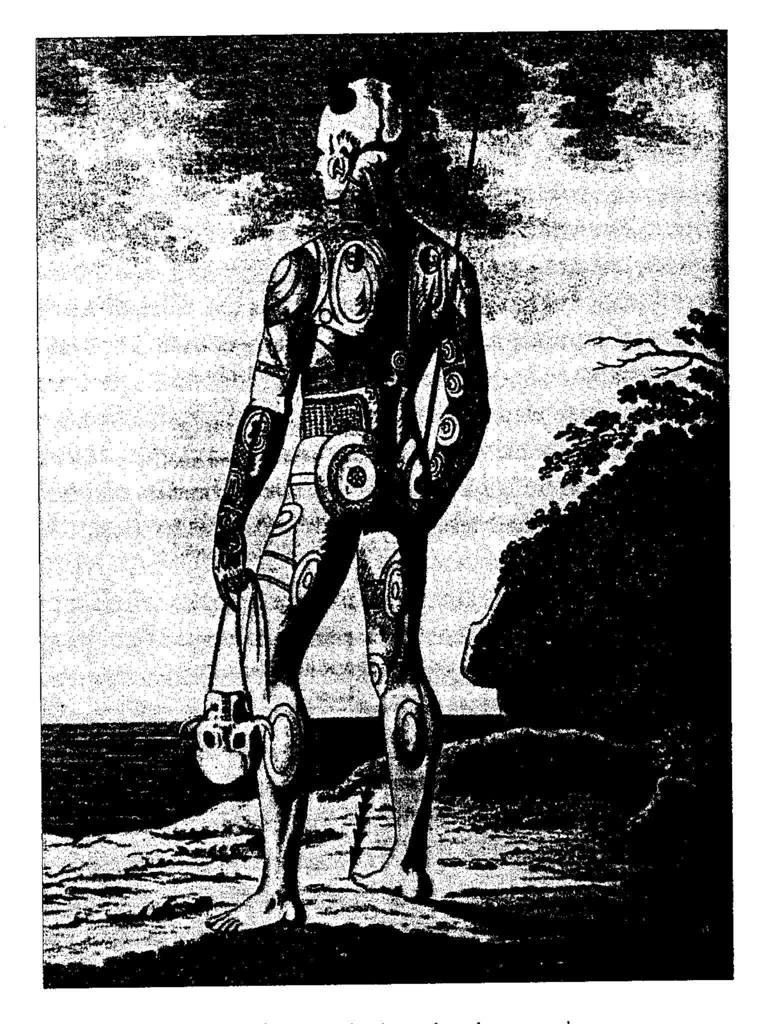


FIGURA 6. Grabado de un hombre tatuado.
No es ornamentación: es otra cosa.

significado, de la clase que sea, que dicho tatuaje pueda conllevar: destreza militar, por ejemplo, o categoría cósmica, o como testimonio de haber superado alguna ordalía. Algo parecido pasa con las espirales de bronce que llevan las mujeres paduang de Birmania. El número y altura de las espirales pueden expresar que su portadora es una figura importante sin ser un atributo de belleza.

Y algo parecido podría darse en las ornamentaciones de esa iglesia barroca alemana que a Kant le parece, por supuesto, ofensiva al gusto, como si las pasiones de la iconoclasia noreuropea fueran meras expresiones de repugnancia estética. Ambos deberán, pues, ser valorados en términos de juicio cognitivo y no estético. No estoy diciendo que todos los casos del llamado embellecimiento admitan esta relectura, pero la posibilidad sugiere que una belleza universal podría ser enteramente compatible con las diferencias culturales; el error sería entonces nuestro al considerar ciertas cosas como estéticas cuando su función es muy distinta, más cognitiva. La diversidad estética del arte mundial puede convivir con la idea de una belleza más o menos igual en todas partes, basta con que estemos dispuestos a defender la tesis y pensemos que allí donde se la encuentre evocaría una misma sensación de elevación en el espectador.

Si, por otra parte, el tatuaje en los Mares del Sur resulta en verdad bello «a los ojos de los isleños del Mar del Sur», Kant se siente capaz de opinar que, sencillamente, se equivocan. No saben lo que es la belleza, que él definiría en términos de lo que nosotros diríamos una Estética Protestante. Hasta Hegel, que yo sepa el primero de los grandes filósofos que hizo un esfuerzo serio en contemplar pintura y escuchar música, y que, como veremos, fue un extraordinario crítico de arte, tuvo problemas con otras tradiciones. «Los chinos», afirma en sus *Lecciones de filosofía de la historia*, «poseen, como característica general, una notable capacidad de imitación, que se ejercita no sólo en la vida cotidiana sino también en el arte. Todavía no han tenido éxito a la hora de representar lo bello como bello; porque en sus pinturas, la perspectiva y las sombras brillan por su ausencia». Entre paréntesis: Clement Greenberg observó en cierta ocasión que Manet desplazaba las sombras hasta los bordes de sus formas —porque, supone Greenberg, así las veía en las fotografías—, con lo que aplanaba inevitablemente sus figuras, lo cual explica hasta cierto punto las protestas contra sus obras, al tiempo que justifica que Greenberg considerase a Manet el primer pintor moderno, por haber dado con ese carácter plano que Greenberg declaró atributo específico de la pintura. En todo

caso, lo que insinúa Hegel es que los chinos o bien no tienen idea de la belleza o su idea de ella es errónea. A diferencia de los artistas de Oceanía o África, en sus dibujos sí se trasluce la competencia mimética. El chino «observa atentamente cuántas escamas tiene una carpa; cuántos dientes poseen las hojas de un árbol, etc., [pero] lo Elevado, lo Ideal y lo bello no son el terreno de su arte y de su técnica». Obviamente, sería absurdo tachar de primitiva a una gran civilización como la china. De hecho, ya era un tanto absurdo pensar que los artistas oceánicos o africanos eran primitivos, dando por sentado que su meta era alcanzar la belleza a través de una mimesis exacta, pero que, como niños, no estaban a la altura de la tarea y lo único que necesitaban era una sólida educación en *beaux arts*. Hegel comenta, agrio, que los chinos son «demasiado orgullosos para aprender nada de los europeos, aunque a menudo deban reconocer su [nuestra] superioridad». En honor a la verdad histórica, los chinos sí reconocieron la corrección objetiva de la perspectiva occidental cuando los misioneros les enseñaron algunas muestras de ella en el siglo XVII. Su actitud, sin embargo, fue la de «¿y qué?», dando a entender que no existe lo correcto y lo incorrecto, sino que la corrección óptica no tenía nada que ver con la pintura tal y como ellos la practicaban en su propia cultura. El arte chino, en cualquier caso, era lo bastante hermoso como para que los europeos se apropiaran de él con fines decorativos desde el siglo XVII. La cultura china, sin embargo, alimentaba una idea muy distinta de las metas de la representación y de la importancia de la verdad visual. Y en cambio nadie podría describir su arte como algo feo, condición de la máxima de Roger Fry según la cual las cosas se percibirían como feas hasta que su belleza fuese descubierta. Era Hegel quien necesitaba una educación estética, con su obsesión por el paradigma renacentista de la mimesis como ideal. Pero, al igual que todo el mundo, como él mismo afirma en su Prefacio a *La filosofía del derecho*, era hijo de su época.

Como moderno que era, Roger Fry comprendió que el vínculo entre belleza y representación mimética se había flexibilizado en su época. Sabía que era imposible convencer a los críticos hostiles a su exposición de que Cézanne o Picasso muestran el mun-

do tal y como lo vemos, aunque desde luego hubiera teóricos dispuestos a defender esta tesis. Fry prefirió en cambio proclamar que eso no tenía importancia y que el énfasis no debía recaer en la visión sino en el diseño, por emplear los términos de su célebre título *Vision y diseño*. *Entonces* podremos ver la belleza del arte africano y chino, después de haber renunciado a los engañosos criterios miméticos que tan importantes eran para Hegel. Al flexibilizar el vínculo entre belleza y mimesis, Fry estuvo a un paso de convertirse en un gran crítico formalista de arte, pero como siguió contemplando el vínculo entre arte y *belleza* como una conexión necesaria, de modo que el arte siempre sería por necesidad bello, no se le llegó a ocurrir, como teórico, que ha habido tradiciones artísticas enteras en las que la belleza nunca fue importante. La belleza no era el arco iris que nos esperaba como recompensa a una observación prolongada. Nunca la contemplación estética ha sido el único modo adecuado de abordar el arte. En otras palabras, a Fry nunca se le ocurrió, como tampoco se le ocurrió a Ruskin, que la belleza incontestablemente presente en, por ejemplo, las grandes catedrales, fuera tal vez más un medio que un fin. No se trataba de plantarse frente al templo y quedarse boquiabierto ante su ornamentación: había que entrar en la iglesia, siendo la belleza el cebo, como tan a menudo pasa en las relaciones sexuales.

El único contemporáneo de Fry que dio muestras de entender la idea fue Marcel Duchamp. En unas conversaciones de 1967, Duchamp dijo: «Desde Courbet, se ha creído que la pintura se dirige a la retina. Ése ha sido el error de todo el mundo. ¡El estremecimiento retinal!». Su argumento tiene mucho de histórico: «Antes la pintura cumplía otras funciones, podía ser filosófica, religiosa, moral. Todo nuestro siglo es absolutamente retinal, salvo en el caso de los surrealistas, que intentaron ir un poco más allá». Duchamp, a quien volveré, le contó esto a Pierre Cabanne, pero él había sido prácticamente el único en reconocer la profunda desconexión conceptual entre arte y estética en sus *readymades* de 1913-1915, momento que, en términos de historia del arte, fue el apropiado para que esta idea cobrara carta de naturaleza como posibilidad filosófica, cuando lo que podríamos denominar la «Era de la Estética» tocaba ya a su fin y nuestra era presente, que tanto le debe en lo artístico a Duchamp, empezaba tímidamente a ver la luz.

En 1905, meditando sobre el pleito un tanto absurdo entre Whistler y Ruskin que había sido la comidilla del público londinense en 1879, Proust escribió que mientras Whistler estaba en lo cierto al decir que existe una distinción entre arte y moralidad, en distinto plano Ruskin también tenía razón al afirmar que todo gran arte es moralidad. Ya hemos visto que en 1903 Moore argumentó, sin pestañear, que la conciencia de la belleza estaba entre los bienes morales supremos. Creo que, sin temor a equivocarnos, podemos hablar de una atmósfera en el incipiente siglo XX en la que la imagen rimbaudiana de injuria a la belleza aún habría sido vista como un ataque a la moralidad. No puedo imaginar gesto más gráfico de injuria a la belleza que esa obra de 1919 en la que Duchamp dibujó un bigote sobre una postal de la Mona Lisa y escribió una pequeña obscenidad bajo ese paradigma de la quintaesencia del arte. Como todo Duchamp, esta obra es campo de interpretaciones fuertemente contrapuestas, pero me gustaría usarla aquí como indicador histórico de un profundo cambio de actitud que requiere una explicación histórica. Quisiera centrarme en un episodio en la historia del arte durante el cual, con inmenso beneficio para la comprensión filosófica del arte, se abrió definitivamente una brecha lógica entre el arte y la belleza. Era una brecha que había permanecido invisible para los miembros de Bloomsbury quienes, a pesar de todos sus ideales modernos, no eran en esencia sino edwardianos tardíos. No supieron verla porque tenían la idea, expresada en la máxima de Fry, de que las obras de arte percibidas como feas serían finalmente percibidas como bellas. Y, a decir verdad, esta máxima siguió dictando lo que podríamos llamar el *a priori* de la percepción artística hasta el umbral de nuestra época. «Todo arte profundamente original», declaró Clement Greenberg, «inicialmente se percibe como feo». «La más alta responsabilidad del artista es la de esconder la belleza», dijo John Cage en la llamada Conferencia Julliard de 1952, citando el *Haiku* de W. H. Blythe. En mi opinión, la apertura de esa brecha es la aportación de lo que yo denominaré Vanguardia Intratable.

A fin de contextualizar mi explicación histórica, me gustaría volver brevemente a la filosofía de Moore y, en concreto, al vínculo entre los dos bienes supremos que examina. Moore ve una conexión clara entre bondad y belleza. «Parece probable que lo bello deba *definirse* como aquello cuya contemplación admirada es en sí misma buena.» Los dos valores, afirma, están tan relacionados entre sí «que todo aquello que es hermoso es también bueno». Y añade: «Decir que algo es bello es decir, no que sea en sí bueno, sino que es un elemento necesario de algo que es: probar que algo es verdaderamente hermoso es probar que un conjunto, con el que guarda una relación específica como parte, es verdaderamente bueno». Así pues, para Moore hay una relación casi de implicación entre el arte y la belleza, y entre la belleza y la bondad. «En cuanto a la pregunta de cuáles *son* las cualidades mentales en las que la cognición resulta esencial para el valor de las relaciones humanas, está claro que incluyen, en primer lugar, todas aquellas variedades de apreciación artística que formaban nuestra primera clase de bienes.» Me parece que aquí Moore busca una conexión entre la cognición de la belleza y la clase de relación humana que se empeñan en establecer quienes ven la belleza como un valor. Éstos buscan relacionarse con quienes sean exactamente como ellos en su alta estima de la experiencia estética. Tratarán de entablar relación con quienes más se les parezcan, con aquellos cuyos «estados mentales», por emplear la expresión de Moore, sean en sí buenos. Y ése, y no otro, fue el principio en el que se basaba la amistad para los de Bloomsbury: el grupo constaba casi por entero de personas que otorgaban a la belleza la más alta prioridad moral. Los bloomsburianos se tenían a sí mismos por los auténticos portadores de la civilización.

Y por ello quizá creyeran que el signo de la civilización era crear individuos de su misma clase. Me parece que en eso no andaban tan lejos de Kant, a tenor de la conclusión a la que llega éste, a saber, que la belleza es el símbolo de la moralidad, si bien en su caso la relación era una suerte de analogía. La belleza, escribe Kant, introduciendo un no muy agraciado término retórico, es una *hipotiposis* de la moralidad, que presenta los conceptos morales con cierta intensidad y poesía. «A menudo», observa Kant, «describimos objetos bellos de la naturaleza o el arte con ayuda de nombres que parecen introducir una apreciación moral en sus fundamentos. Decimos que unos edificios o unos árboles son majestuosos y magníficos, unos paisajes risueños y alegres, e incluso de los colores afirmamos que son inocentes, modestos, tiernos, porque excitan sensaciones que poseen algo análogo a la conciencia del estado anímico que suscitan los juicios morales». Se da en el juicio estético, sin embargo, un desinterés implícito y una universalidad, que en la filosofía de Kant era el *sine qua non* de la conducta moral. La persona que valora la experiencia estética posee un refinamiento moral en tanto él o ella resultan *ennoblecidos* a través del desinterés. Recordemos, asimismo, que Kant definía la Ilustración como la mayoría de edad de la humanidad, una etapa cultural que él hubiera supuesto que los isleños de los Mares del Sur no habían alcanzado aún y que todavía tardarían largo tiempo en alcanzar. Pero entonces la pregunta era: ¿cómo es que unas naciones definidas por el altruismo civilizado habían perpetrado la guerra más salvaje y prolongada conocida hasta el momento por la historia?

Esgrimiendo este interrogante los artistas de vanguardia politizaron de un día para otro el concepto de belleza hacia 1915, más o menos a mitad de camino en el período *readymade* de la carrera de Duchamp. Fue en parte un ataque a la actitud según la cual el arte y la belleza guardaban una relación interna, como les sucedía a la belleza y la bondad. Y el «abuso de la belleza» pasó a ser un dispositivo para disociar a los artistas de la sociedad que éstos despreciaban. Rimbaud se convirtió en héroe moral y artístico, el poeta que todos deseaban ser. «Creo en el genio de Rimbaud», escribió el joven André Breton a Tristan Tzara, autor del manifiesto dadá de 1918. Pienso sobre todo en dadá cuando hablo del proyecto de desvincular a la belleza del arte como expresión de revuelta moral en contra de una sociedad que rinde culto a la belleza, y al arte por motivo de la belleza. Así lo recuerda Max Ernst:

> Para nosotros el dadá era, por encima de todo, una reacción moral. Nuestras iras apuntaban a la subversión total. Una guerra terrible e inútil nos había robado cinco años de nuestras vidas. Habíamos presenciado el hundimiento en el ridículo y la vergüenza de todo cuanto para nosotros se representaba como justo, verdadero y bello. Mis obras de ese período no pretendían atraer a la gente, sino hacerla gritar.

Ernst conocía la guerra —había sido artillero— y su arte era agresivo, como requería la idea que abrigaba de los responsables de la guerra como seres odiosos. Hasta cierto punto eso es aplicable al dadá germano en general. La primera exposición internacional dadá en Berlín incluía carteles donde se proclamaba la muerte del arte —«*Die Kunst ist Tot*»— y que añadían: «Larga vida a los *maschinen Kunst Tatlins*». Sus miembros no querían injuriar a los valores germanos; querían aniquilarlos, obligando a la conciencia germana a tragarse un arte que no iba a ser capaz de digerir. Y quisieron hacerlo a través de una agresiva insensatez. El espíritu original del dadá era una especie de juego exagerado a la sombra de la guerra, una forma de mostrar, con actos infantiles, su desprecio por los patriotismos en conflicto: el propio término significaba «caballito de balancín» en lenguaje infantil, y los dadaístas de Zurich dejaron constancia de sus protestas con sus payasadas en contra de lo que Hans Arp llamaba «la manía pueril del autoritarismo, capaz incluso de usar el arte para embrutecer a la humanidad»:

> Mientras en la distancia tronaban los cañones, nosotros atacábamos, recitábamos, versificábamos, cantábamos con toda nuestra alma. Buscábamos un arte elemental que, esperábamos, salvaría a la humanidad de la furiosa locura de aquellos tiempos. Aspirábamos a un orden nuevo.

Y éste es Tristan Tzara en el manifiesto dadaísta de julio de 1918:

> Queda por hacer un gran trabajo negativo de destrucción. Tenemos que barrer y limpiar. Afirmar la limpieza del individuo después del estado de locura, de total y agresiva locura de un mundo abandonado en manos de los bandidos, que se desgarran mutuamente y destruyen los siglos.

De ahí el sueño de Tzara de asesinar a la belleza.

El arte dadá era febrilmente efímero: pósteres, sobrecubiertas de libros, caligramas, panfletos, recitaciones, como cabría esperar de un movimiento compuesto por poetas además de artistas. Estos objetos efímeros eran, en su fugacidad misma, lo que Tzara celebró como «medios de combate». Una exposición de arte dadá podía consistir en unos retales de papel, unas instantáneas descoloridas y unos bocetos del Café Voltaire en Zurich, donde transcurrió todo. El dadá se resiste a que lo consideren bello: ésa es su gran trascendencia filosófica frente al discurso tranquilizador según el cual, con el paso del tiempo, lo que había sido rechazado como arte por no ser bello acabaría cobrando carta de naturaleza como bello y sería reivindicado como arte. Puede que esto sucediera realmente con el arte de vanguardia del siglo XIX y principios del XX. Matisse, por ejemplo, pasó a ser para muchos paradigma de belleza, como les pasó a los impresionistas, tan denostados en su tiempo. En cambio, el dadá me parece el paradigma de lo que yo denomino Vanguardia Intratable, cuyos productos sólo por error pueden considerarse bellos. No es ése su objetivo, no aspiran a eso.

Del gusto al asco

El discurso de la redención estética nos asegura que, tarde o temprano, todo arte nos parecerá bello, por feo que se mostrara al principio. *¡Intenta verlo como algo hermoso!* se vuelve algo así como un imperativo para quienes contemplan un arte que de entrada no parece bello por ningún lado. Alguien me dijo que había encontrado belleza en los gusanos que infestaban la cabeza de vaca, cortada y en visible putrefacción, puesta en una vitrina por el joven artista británico Damien Hirst. No puedo evitar sonreírme al pen-

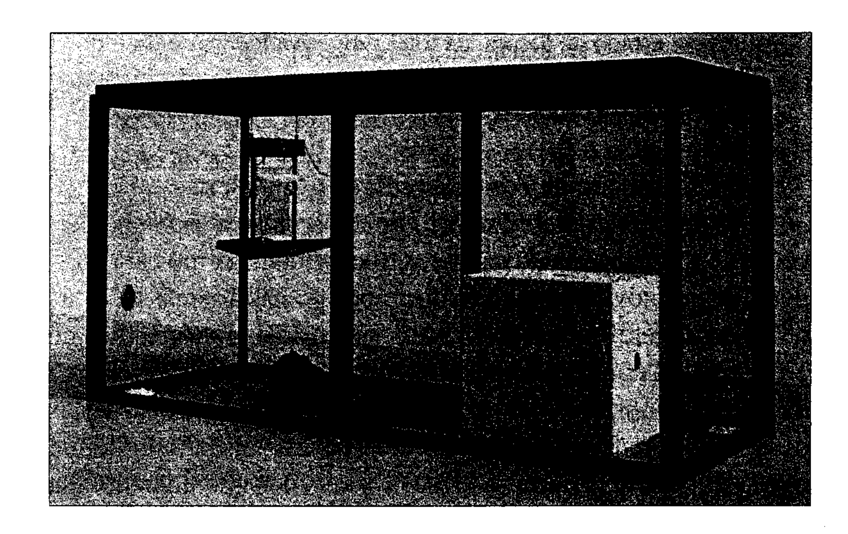


FIGURA 7. Damien Hirst, *A Thousand Years,* 1990.
¿Tratar de ver esto como algo bello?

sar cuál no sería la frustración de Hirst si la opinión de esta persona la compartiera todo el mundo. Su autor pretendía hacerla repugnante, siendo ésta la única cualidad estéticamente irredimible que Kant reconoce en la *Crítica del juicio estético.* Para Kant la repugnancia era un modo de fealdad resistente a la clase de placer que incluso las cosas más desagradables —«las Furias, las enfermedades, las devastaciones de la guerra»— son capaces de causar cuando son representadas como bellas por las obras de arte. «Lo que provoca el *asco* [*Ekel*]», escribe Kant, «no puede representarse de acuerdo con la naturaleza sin destruir toda satisfacción estética». La representación de una cosa o sustancia repulsiva obra en nosotros el mismo efecto que obraría la presentación de una cosa o sustancia repulsiva. Dado que el propósito del arte debe ser, supuestamente, el de producir placer, sólo el más perverso de los artistas acometería la representación de lo repugnante, que no puede, «de acuerdo con la naturaleza», producir placer en espectadores normales.

No tengo idea de en qué obras de arte pudiera estar pensando Kant como repulsivas, si es que pensaba en alguna, y es posi-

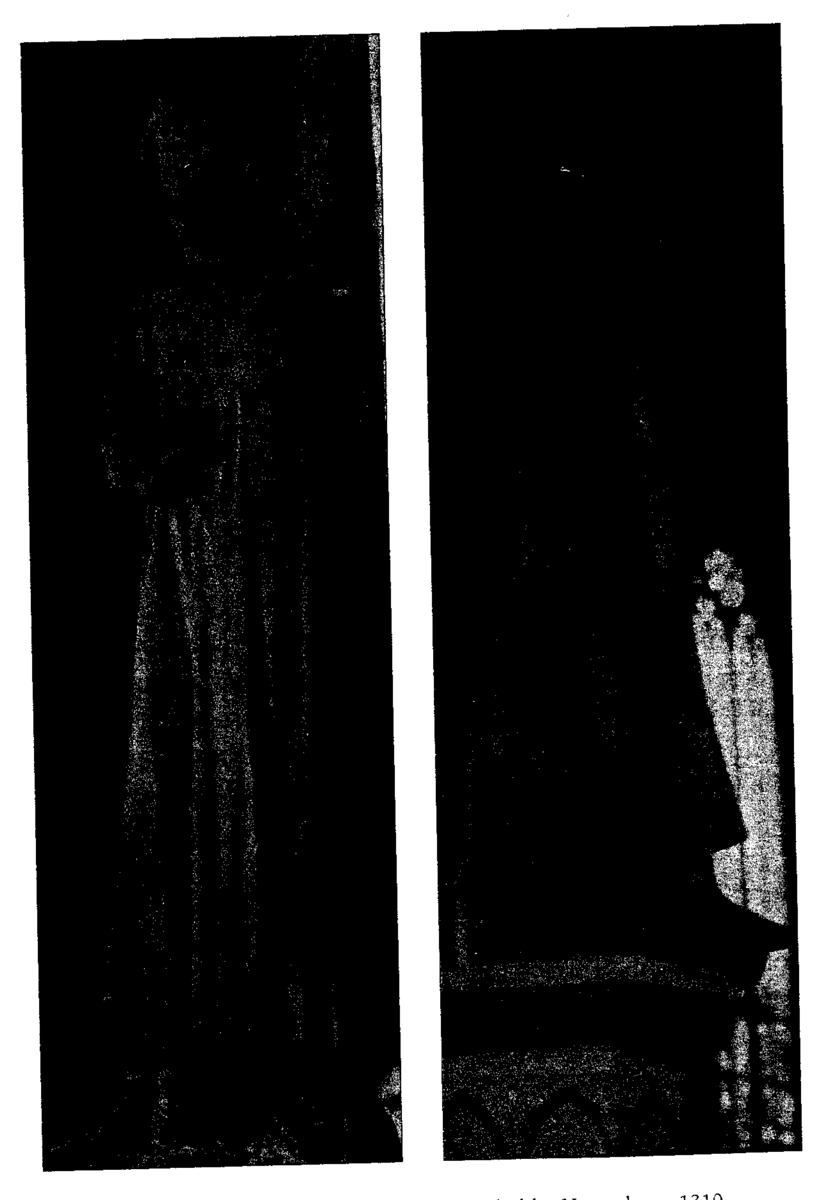


FIGURA 8. *El príncipe del mundo,* San Sebaldo, Nuremberg, 1310.
Un designio moral elevado, con escaso gusto.

ble que la idea misma de un arte repulsivo le pareciera incongruente: si una obra de mimesis representaba algo repulsivo, sería en sí repulsiva, contraviniendo su estatus artístico, que por naturaleza aspira a complacer. He visto una escultura en Nuremberg de finales del gótico donde una figura, conocida como *El príncipe del mundo*, que vista de frente presenta un aspecto bello y saludable, aparece en estado de putrefacción y agusanamiento cuando se la contempla por detrás: el cuerpo se muestra como si se estuviera descomponiendo en la tumba. Espectáculos como éste explican por qué enterramos a los muertos. La idea, pues, es que sea vista como repugnante por los espectadores normales y a todo el mundo le queda muy claro de qué sirve mostrar la descomposición corporal con la maestría de un tallador de Nuremberg. No es para dar placer al espectador: es para darle asco y para que así la obra actúe como *vanitas*, recordándonos de forma visible que la carne es corrupta y sus placeres una distracción de nuestras aspiraciones superiores, en concreto la de alcanzar la bienaventuranza eterna y evitar el castigo perpetuo. Mostrar el cuerpo humano como algo repulsivo supone, por supuesto, infringir las normas del buen gusto, pero los artistas cristianos estaban dispuestos a pagar el precio por lo que la cristiandad considera nuestro más alto designio moral.

Que no nos cueste reconocer como arte *El príncipe del mundo* —o incluso la *tête de vache* agusanada de Damien Hirst— demuestra lo lejos que estamos de la estética dieciochesca y lo rotunda que es la victoria de la Vanguardia Intratable. Es más: recientemente Jean Clair, un crítico francés conservador, ha sostenido que lo que Kant señala como un caso marginal se ha convertido en el arte contemporáneo en «una nueva categoría estética» compuesta de «repulsión, abyección, horror y asco». El asco, explica Jean Clair, es «un denominador común, un aire de familia» en el arte que hoy se produce «no sólo en América y Europa, sino incluso en los países de la Europa central que se han visto arrojados a la modernidad occidental». La lengua francesa permite un juego de palabras entre *goût* (gusto) y *dégoût* (repugnancia) inaccesible para el inglés, que no halla un parejo nexo morfémico entre *gusto* y *repugnancia*. El juego permite parafrasear la visión de Jean Clair de *la fin de l'art* como *el fin del gusto*, un estado de las cosas en el que la repugnancia actualmente ocupa la posición que en el pasado ocupaba el gusto. Y, según Jean Clair, eso es justo lo que expresa el triste declive del arte en los últimos siglos: «Del gusto... hemos pasado a la repugnancia».

Me parece que Jean Clair exagera mucho la cuestión. Por supuesto, habrá quien obtenga un placer perverso en experimentar lo que el observador normal encontraría repulsivo: es aquel con, digamos, «gustos especiales». Leopold Bloom, el protagonista joyceano que saboreaba el regusto a orina de los riñones de su desayuno, nos da un ejemplo a pequeña escala de lo que quiero decir. Andres Serrano, cuya fotografía *Piss Christ* se convirtió en talismán para las guerras culturales de los noventa, realizó una fotografía menos conocida en una serie llamada *La historia de la sexualidad*. Muestra a un hombre estirado en el suelo, con la boca abierta para recibir un chorro de orina de una linda muchacha que está de pie sobre él. El acto se asocia a la degradación, como por supuesto sucede con el uso de la orina en *Piss Christ*. Es inseparable de la historia del sufrimiento de Cristo —de su pasión— el que fuera sometido a las indignidades que tan deliberadamente persigue la obra de Serrano. Pero el gusto por la orina debe seguir asociado con el asco, porque si no el gesto deja de tener sentido. Los artistas que se dedican a representar cosas repulsivas no piensan en este sector especial de su público. Lo que intentan, precisamente, es utilizar su arte para provocar sensaciones contra las que, en frase de Kant, «luchamos con todas nuestras fuerzas». Kant no habría tenido otro remedio que contemplar esto como una perversión del arte. A estos artistas de nada les serviría que el gusto por lo repulsivo se normalizara. Para sus objetivos resulta esencial que lo repulsivo siga siendo repulsivo, no que el público aprenda a sentir placer con ello o a encontrarlo bello de un modo u otro, con lo que parecería que se han cumplido los pronósticos de Jean Clair. Si los críticos pueden aplaudir el uso de lo repugnante en el arte contemporáneo no es porque tengan a su disposición una estética nueva, sino porque están aplaudiendo el uso que de ello ha-

cen los artistas. A la vista de la vehemente polémica levantada por Jean Clair, sin embargo, vale la pena detenerse un segundo en el fenómeno de la repugnancia en el arte contemporáneo.

«Repugnante» presenta un espectro de uso bastante amplio como peyorativo, pero también, y hasta diría que fundamentalmente, alude a un sentimiento específico, señalado por Darwin en su obra maestra *La expresión de las emociones en el hombre y los animales*, como «excitado por algo inusual en la apariencia, el olor o la naturaleza de nuestro alimento». Que el alimento desempeña un papel central lo prueban, entre otros, «la expresión facial, que se centra en la expulsión oral y el cierre de los orificios nasales, y los fenómenos fisiológicos concomitantes de la náusea y las arcadas». Poco tiene que ver con el gusto en sentido literal. A casi todos nos da asco la idea de comer cucarachas, pero, precisamente por eso, pocos de entre nosotros saben realmente cuál es el sabor de las cucarachas. «Una mancha de sopa en la barba de un hombre presenta un aspecto repulsivo, aunque por supuesto nada de repulsivo haya en la sopa en sí», es uno de los ejemplos de Darwin. Nada hay de repugnante en la visión de un bebé con la cara manchada de comida, aunque, según las circunstancias, sí nos parecería repulsiva una mancha de salsa *marinara* en la cara de un adulto. Al igual que el embellecimiento, que trataré más tarde, la repugnancia es uno de los mecanismos de aculturación, y resulta curioso lo poco que varía la lista de cosas que nos asquean. Luego la repugnancia es un componente objetivo en las formas de vida que la gente vive realmente. Al niño le enseñan muy pronto a limpiarse la cara, no sea que otros la encuentren asquerosa, y apenas podemos reprimir el gesto de limpiarle a alguien una mancha de chocolate en la cara: no lo hacemos por él, sino por nosotros. Lo que él denomina «repugnancia básica» se ha convertido en el campo de investigación de Jonathan Haight, un psicólogo de la Universidad de Virginia. Él y sus colegas se han propuesto determinar «los tipos o ámbitos de la experiencia en que los americanos sienten asco». Las comidas, los productos corporales, así como —no es ninguna sorpresa— el sexo, obtuvieron puntuaciones elevadas cuando a la gente le preguntaron sobre sus experiencias más

repulsivas. Los sujetos también dijeron sentir asco en situaciones en que «la envoltura exterior normal del cuerpo es vulnerada o alterada». Me resultó filosóficamente instructivo descubrir que de los aproximadamente diecisiete niños cuyo estado de salvajismo había sido demostrado, *ninguno* dio pruebas de sentir asco de ninguna clase. Pero también aprendí del hecho de que a mis semejantes culturales les dieran asco más o menos las mismas cosas que a mí.

Este consenso generalizado me hace pensar que la mayoría de nosotros encontraría repugnante, sin vacilar, la obra de Paul McCarthy, artista consagrado que se caracteriza por utilizar la comida de un modo que provocaría asco si contempláramos eso mismo en la vida real, confirmando la observación de Kant. Pensemos en la que quizá sea su obra maestra, el vídeo de una *performance* titulada *Bossy Burger*, situado en un quiosco de hamburguesas cuyo interior es absolutamente nauseabundo, con manchurrones secos y comida amontonada casi por doquier. McCarthy, vestido con uniforme y gorro de *chef* inicialmente inmaculados, lleva la máscara de Alfred E. Newman que connota imbecilidad, y su personaje no deja de sonreír durante los cincuenta y cinco minutos de artes culinarias cómicamente ineptas. Por ejemplo, vierte sobre algo que parece una tortilla una cantidad bárbara de ketchup, la enrolla mientras el ketchup sale disparado por todos lados, y luego pasa a otra cosa. Después les tocará a la leche y a unos trozos de un pavo bastante rancio. El personaje permanece impasible mientras su rostro, su ropa y sus manos se van cubriendo rápidamente con lo que sabemos que es ketchup pero, sin embargo, parece sangre; pronto adopta el aire de un carnicero enloquecido. Amontona comida en el asiento de una silla. Deja escapar grititos de alegría mientras se mueve dando bandazos por la cocina o entra en otras zonas del escenario, cantando «Me encanta mi trabajo, me encanta mi trabajo». Me resulta difícil escribir sobre esta obra sin que se me revuelva el estómago, y es prácticamente incuestionable que el objetivo de McCarthy es provocar asco. Pero podría ser que, como el escultor de *El príncipe del mundo,* sus miras fueran más amplias. Tal vez, por ejemplo, quiera «desenmascarar el falso idea-

lismo endémico (según él) en las películas de Hollywood, la publicidad y el folclore», como escribió un comentarista. Es posible que su obra «explore sin tregua y con rigor la cándida inocencia del entretenimiento familiar para revelar la sordidez de sus fundamentos psíquicos», citando a otro crítico. También podría, en virtud de lo que Kant denomina hipotiposis en relación con la belleza, estar mostrando eso que realmente lo subyace a todo, igual que la espalda infestada de gusanos de *El príncipe del mundo* pretendía poner de manifiesto nuestra común mortalidad. Luego probablemente McCarthy sea una especie de moralista y sus obras en realidad quieran despertarnos a la triste verdad, siendo su repugnancia el medio para un fin edificante. Lo cual deja intacta la repulsión que su contemplación evoca. El asco sigue ahí.

Un crítico podría decir, sin caer en la redundancia, que la obra de McCarthy es repugnante porque es repugnante. Que sea repugnante, en términos descriptivos, podría explicar, e incluso implicar, que sea repugnante estéticamente y como materia de valoración crítica. Una vez superada la distinción entre el uso de una misma palabra para valorar y describir, los fans de McCarthy tendrían derecho a decir que es bella porque es repugnante. Al fin y al cabo, la actitud del dadá podría haberse expresado así: es repugnante porque es bello. Sería como decir que no es tarea de los artistas el hacer cosas bellas para una sociedad inmoral. Max Ernst le contó a Robert Motherwell que él y sus colegas dadaístas habían organizado una vez una exposición en unos lavabos.

Constituye un vestigio de los imperativos de Bloomsbury, sin embargo, el que los comentaristas de McCarthy no elogien su obra por su repugnancia y digan, en cambio, que ésta debe, a pesar de todo, ser bella en términos descriptivos. «Me gustaría reflexionar sobre la cuestión de la belleza en su obra», murmuró un entrevistador, «para pasar de lo manifiesto a lo latente». El *Times* habla de la «insólita belleza de la obra» y añade que «no es una belleza estándar, por supuesto, sino una belleza comprometida y ensimismada». Tengo que pensar que las percepciones de McCarthy deben diferir en muy poco de las del resto de nosotros. Tiene, eso sí, una intuición casi perfecta para los «agentes repulsivos», con lo

que hacer el arte que hace debe de resultarle un suplicio. Puede que ello revista la belleza moral inherente al hecho de someterse a una ordalía, sobre todo cuando se hace por el bien de la comunidad. Pero aun tratándose de esta clase de ordalía, no tendría más remedio que ser repugnante, aunque nos parezca «bello» que así sea. Me resulta inconcebible que pueda tener a la belleza como horizonte de su obra.

Arte abyecto

«Nada se opone tanto a lo bello como lo repugnante», escribió Kant en su ensayo de 1764 *Observaciones sobre el sentimiento de lo Bello y lo Sublime*. Lo sublime es un tema demasiado amplio para abordarlo a estas alturas de mi investigación, pero merece la pena señalar que en este texto precrítico, Kant observa de manera deliciosa que el antónimo de lo sublime es lo *necio*, lo cual sugeriría que el dadá no perseguía tanto injuriar a la belleza como rechazar lo sublime. Pero existe la remota posibilidad de que lo repugnante, al estar lógicamente vinculado a la belleza por oposición, también mantenga con la moralidad el vínculo que mantiene la belleza. A principios de los noventa, los comisarios identificaron un género en el arte contemporáneo que llamaron «arte abyecto», que podría ser aquel en que, sobre todo, pensaba Jean Clair. «Lo abyecto», escribe el historiador del arte Joseph Koerner, «no es novedad ni en la historia del arte ni en las tentativas de escribir esa historia». Entre otras fuentes, Koerner cita un pensamiento característicamente profundo de Hegel: «La novedad del arte cristiano y romántico consistió en tomar lo abyecto como su objeto privilegiado. En concreto el Cristo torturado y crucificado, la más disforme de las criaturas, en la cual la belleza divina se convertía, por la acción de la perversión humana, en la más innoble de las abyecciones». Rudolph Wittkower abre su gran texto sobre arte y arquitectura en Italia tras el Concilio de Trento relatando la decisión de dicho concilio de mostrar las heridas y agonías de los mártires, para, mediante esa exhibición de afectos, despertar la compasión de los es-

pectadores y fortalecer así la fe amenazada. «Incluso el Cristo debe representarse "doliente, sangrante, vejado, con la piel desgarrada, herido, deforme, pálido y feo" si el tema lo requiere.» Hegel cita al conde Von Rumohr, historiador del arte, que comenta una tradición bizantina anterior:

> Acostumbrados a la visión de horripilantes castigos físicos, [ellos] representaban al Salvador en la Cruz colgado con todo el peso de su cuerpo, la parte inferior abotargada, las rodillas vencidas y dobladas a la izquierda, la cabeza ladeada pugnando con la agonía de una muerte horrible. El tema que tenían en mente era, pues, el sufrimiento físico como tal. [En cambio], los italianos solían dotar de una apariencia reconfortante al Salvador en la Cruz, y de este modo, por lo visto, seguían la idea de una victoria del espíritu y no, como hicieron los bizantinos, de la aniquilación del cuerpo.

La tendencia renacentista a embellecer al Cristo crucificado en realidad fue una medida para darle al cristianismo un barniz clásico restituyendo al cuerpo torturado una suerte de gracia atlética, negando así el mensaje básico de la doctrina cristiana según el cual la salvación se alcanza a través de un sufrimiento abyecto. El esteticismo del siglo XVIII fue un corolario del racionalismo de la religión natural. El triunfo de Kant consistió en lograr situar la estética en el seno de la arquitectura crítica como una forma de juicio, a sólo dos pasos de la razón pura. El romanticismo, ejemplificado por la filosofía de Hegel, fue una reafirmación de los valores barrocos de la Contrarreforma. Para Hegel el problema del arte residía en su ineludible dependencia de la presentación sensible. Como en la sangre, la carne desgarrada, los huesos destrozados, la piel desollada, los cuerpos rotos, la reducción de la conciencia a dolor y agonía en la representación barroca. Lo que ha hecho el arte abyecto es aprovechar los emblemas de la degradación como una forma de gritar en nombre de la humanidad. «En la cultura contemporánea», escribe el crítico Hal Foster, «la verdad reside para muchos en el tema traumático o abyecto, en el cuerpo enfermo o lesionado. De manera que el cuerpo es el foco manifiesto de importantes testimonios en aras de la verdad, de necesarios testimonios contra el poder».

¡ABAJO LOS ALPES!

A la vista de esa historia del sufrimiento humano que sin duda ha sido el gran producto cultural del siglo XX, asombra comprobar lo desapasionado, lo racional, lo distanciado, lo abstracto que en realidad llegó a ser buena parte del arte de ese mismo siglo. Lo inocente que fue el mismísimo dadá en su negativa artística a gratificar las sensibilidades estéticas de los causantes de la Primera Guerra Mundial, dándoles balbuceos en lugar de belleza, necedad en lugar de sublimidad, injuriando a la belleza en una suerte de payasada punitiva. El espíritu lúdico —o necio, si uno quiere censurarles— de la Vanguardia Intratable sigue vivo en el arte de nuestros días.

Pensemos, como muestra, en una maravillosa exposición instalada en 1998 en el Kunsthaus de Zurich —a un tiro de piedra del viejo Café Voltaire en el que nació el dadá— cuyo título procede de una de las caprichosas «demandas innegociables» de una revuelta estudiantil de principios de los ochenta: «¡Abajo los Alpes!» *Ein frei Sicht zum Mittelmeer* [«Una visión ininterrumpida del Mediterráneo»] Surgidos en protesta contra la reconstrucción del teatro municipal de la ópera, los disturbios fueron en aumento hasta resultar en una acción lo bastante militante como para que intervinieran las balas de goma y el gas lacrimógeno, pero también lo bastante imaginativa como para generar algunas ideas bizarras, como la de demoler los Alpes para dejar abierta una vista del Mediterráneo: arrasar los Alpes era una metáfora del cambio de identidad nacional («¡Suiza tiene que ser reinventada!»). La demanda es también puro dadá, como lo fueron muchas de las obras en la exposición. El subtexto político de la exposición era demostrar mediante el arte que Suiza pertenecía a la misma cultura artística que, pongamos, Alemania o Estados Unidos. Lo cual significa que la cultura artística oficial de nuestros días es dadá hasta la médula, lo

que a su vez significa que virtualmente todo lo expuesto pertenecía a la Vanguardia Intratable.

El neodadá ya ha dejado de tener esperanzas de reformar la nación moderna mediante la agresión a la belleza. Pero es posible que al debilitar, si no destruir, la relación supuestamente intrínseca entre el arte y la belleza haya posibilitado que el arte aborde de manera más directa las inhumanidades que tanto repugnaron a la generación de artistas posteriores a la Primera Guerra Mundial. Y esto podría explicar la emergencia del arte abyecto también como la clase de estética que tanto preocupa a Jean Clair. En realidad la Vanguardia Intratable no trató el cuerpo como lugar de sufrimiento y como objeto del ultraje político.

La belleza y otras cualidades estéticas

Considero el descubrimiento de que algo puede ser buen arte sin ser bello como una de las grandes aclaraciones conceptuales de la filosofía del arte en el siglo xx, aunque quienes lo realizaron fuesen todos artistas; sin embargo, este descubrimiento habría parecido trivial antes de que la Ilustración concediera a la belleza esa primacía de la que ha venido gozando hasta tiempos relativamente recientes. La aclaración logró desterrar toda alusión a la estética de las propuestas de definición del arte, si bien la nueva situación tardó en implantarse, incluso en la conciencia artística. Cuando los filósofos contemporáneos del arte, empezando por Nelson Goodman, dejaron la estética de lado para hablar de representación y significado, no lo hicieron con la expectativa de que un día volveríamos a la estética habiendo mejorado nuestra comprensión. Más bien lo hicieron con la conciencia de que la belleza no forma parte ni de la esencia ni de la definición del arte.

Lo cual no significa, sin embargo, que la *estética* no forme parte ni de la esencia ni de la definición del arte. Lo cierto es que la estética había acabado por identificarse de forma reduccionista con la belleza, de modo que al purgar al arte de la belleza se dedujo, de manera natural, que podíamos aislar el análisis filosófico del arte de toda preocupación, de la clase que fuera, por la estética, y tanto más cuanto que a la estética se la relacionaba tanto con la belleza natural como con la artística. Razón de más, pues, para marginar a la belleza y centrarse en los aspectos filosóficos del arte, tan afines con la clase de temas que atraían a los filósofos: el análisis del lenguaje y de la ciencia.

Lo repugnante y lo abyecto —y, de paso, lo necio— nos ayudan a entender lo densa que fue la sombra arrojada por el concepto de belleza sobre la filosofía del arte. Y como la belleza, especialmente en el siglo xviii, vivió tan estrechamente ligada al concepto de gusto, impidió que pudiera apreciarse toda la amplitud y diversidad del espectro de cualidades estéticas posibles. Lo repugnante, por ejemplo, hace que el espectador sienta asco por el tema de la obra de arte que lo posee. En esto actúa exactamente igual que el erotismo cuando suscita en el espectador una atracción sexual por el tema de la obra. Estas observaciones son un tanto ingenuas, por supuesto. Haría falta una considerable interpretación para descubrir qué *significa* en una obra de arte el hecho de ser repulsiva. El erotismo en una obra de arte puede tener como objetivo que el espectador reflexione sobre su personalidad inhibida o sobre la pobreza emocional de su vida.

En una obra de arte, *lo mono,* exactamente igual que en la vida, es una forma de despertar en nosotros sentimientos de afecto y protección hacia lo que reviste dicha cualidad. A partir de ejemplos de esta clase, quizá la propia estética pueda explicar, para empezar, para qué tenemos el arte: para que nuestros sentimientos se impliquen en aquello sobre lo que trata el arte.

Creo que el gran logro de la Vanguardia Intratable, además de eliminar la belleza de la definición del arte demostrando que algo puede ser arte sin estar dotado de belleza, fue demostrar que el arte ha desplegado tantas posibilidades estéticas que constituía una distorsión pensar en él como si sólo tuviera una. No creo, como Jean Clair, que con lo repugnante tengamos una nueva estética donde el mal gusto sustituya al buen gusto. Sí tenemos, en cambio, una revalorización de las posibilidades estéticas, entre las cuales una nueva forma de pensar la belleza en sí. O al menos la be-

lleza como cualidad estética del arte en los casos en que éste sea bello. La diferencia entre la belleza y el resto de cualidades estéticas, incontables en número, es que la belleza es la única que se reivindica a sí misma como valor, en un mismo plano que la verdad y la bondad. La aniquilación de la belleza nos dejaría en un mundo insoportable, del mismo modo que la aniquilación de la bondad nos dejaría en un mundo donde sería imposible vivir una vida humana plena. No se perdería demasiado, en cambio, si la belleza artística fuera aniquilada, sea cual sea el sentido que demos a esta expresión, porque el arte dispone de una serie de valores compensatorios y en la mayoría de culturas artísticas del mundo la belleza artística es un atributo secundario. La cuestión filosófica urgente será entonces cuál es el vínculo adecuado entre el arte y la belleza. Y quizá nos sirva aquí de orientación el caso, bastante más claro, de lo repugnante. Lo repugnante es más claro porque lo que nos repugna en arte es más o menos lo mismo que nos repugna en la realidad. Ésa es, si se me permite decirlo así, la belleza del descubrimiento kantiano de que el asco no puede disimularse, de modo que cuando se representa lo repulsivo, su representación es tan repulsiva como lo representado. En este caso, no surge la tentación de distinguir entre lo repugnante natural y lo repugnante artístico, como sí ocurre entre la belleza natural y la artística. Naturalmente que el arte puede asquearnos si nos muestra objetos repugnantes. El artista flamenco Wim Deloye creó unos azulejos para el baño en los que figuraban unos excrementos muy realistas. Si el arte nos da asco, será porque el tema del arte nos da asco. La fotógrafa Ariane Lopez-Cuici tomó unas fotografías de lo que médicamente se consideraba un caso de mujer mórbidamente obesa. La gente no sólo se sintió asqueada por las fotografías porque les habían enseñado a sentir repulsión por la grasa; también se indignaron con Lopez-Cuici por haber elegido una modelo como aquélla cuando existen innumerables ejemplos de modelos «bellas», esto es, delgadas. Pero ¿que relación hay entre la belleza natural y la artística? Quisiera examinar, e incluso ampliar, la cuestión antes de abordar el lugar que ocupa la belleza en la obra de arte bella.

3. BELLEZA Y EMBELLECIMIENTO

La historia del pensamiento estético desde el siglo XVIII nos lleva de un discurso donde la distinción entre belleza natural y artística no se considera especialmente pertinente, aun reconociendo la existencia de cierta clase de límite entre ellas, a la idea de que ambas están separadas por un territorio más o menos extenso y en su mayoría desconocido, que por un lado limita con la belleza natural y por el otro con la belleza artística. La belleza de eso que podríamos denominar Tercer Reino desempeña un papel mucho más preponderante en la conducta y actitud humana que cualquiera de las otras (filosóficamente) más conocidas, ya que a la mayoría de la gente no se le presenta muchas ocasiones de pensar en las bellas artes o contemplar las maravillas naturales, por mucho que ese cielo estrellado de arriba del que hablaba Kant pueda inspirar temor y una sensación de inmensidad hasta en la más común de las personas. Por belleza natural lo mejor será entender esa belleza cuya existencia es independiente de la voluntad humana, como el cielo nocturno o la puesta de sol, los mares imponentes o los picos majestuosos. La belleza de un jardín no sería, pues, belleza natural y la pregunta sería entonces si pertenece al arte o bien al Tercer Reino. En la vida cotidiana a nadie le pasa inadvertida la belleza del Tercer Reino, pero la historia de la estética, que ha recurrido a ella para tomar ejemplos, a menudo —y puede que por norma— se ha olvidado de señalar lo distintos que son esos ejemplos de la belleza natural o la artística.

Kant ejemplifica un primer momento en esta historia, como lo indica su elección de ejemplos: habla de las verdes praderas justo

después de hablar de los bellos palacios, disociando el juicio estético del interés que pueda uno tener en cualquiera de los dos. Cabe suponer que «un abrigo, una casa o una flor» son bellos del mismo modo; y a Kant no parece interesarle lo más mínimo trazar, desde la perspectiva del análisis estético, distinciones entre las flores y los adornos florales: «Dibujos en libertad, contornos entrelazados entre sí». Así, «la naturaleza es bella porque se parece al arte», mientras que «el arte bello debe parecerse a la naturaleza»; y de ahí que, desde la perspectiva de la belleza, como mínimo en su esquema, la distinción entre arte y naturaleza no revista gran significado. En esto Kant era un hombre muy de la Ilustración, época de gusto cultivado en la que incluso quienes no eran muy ricos quedaban liberados de las exigencias del interés inmediato en favor de la posibilidad de una contemplación desinteresada de las bellezas naturales y los bellos productos del genio artístico. Y el mundo empezaba a parecer lo bastante seguro como para que la gente viajara y contemplara los Alpes o las maravillas artísticas de Italia.

Hegel define el segundo momento de la historia, por cuanto desde un principio juzga crucial distinguir claramente entre la belleza artística por un lado y, por el otro, «un color bello, un cielo bello, un río bello; y lo mismo unas flores bellas, unos animales bellos y, más aún incluso, una persona bella». La belleza artística es «más elevada» que la belleza natural, al haber «nacido del espíritu». Como la belleza natural, la belleza artística «se presenta a sí misma a la *sensación*, el sentimiento, la intuición, la imaginación». Pero no se contenta con gratificar a los sentidos: cuando «las bellas artes son arte verdadero», «se instalan en la misma esfera que la religión y la filosofía», permitiéndonos comprender «los intereses más profundos de la humanidad y las verdades más absolutas del espíritu... desplegando en lo sensible hasta la más elevada [de las realidades]». Aun en su mínima expresión, el arte posee un contenido que debe ser captado; a diferencia de los cielos y las flores, trata de algo. Por supuesto, la distinción se desdibujaría si concibiéramos la Naturaleza como un Lenguaje Visual Divino, siguiendo al obispo Berkeley o a los pintores de la Hudson River School,

quienes veían a un Dios que se nos dirigía a través de unas cascadas o de los acantilados de Catskill. Además, la idea de contenido surge tarde en nuestra comprensión del arte, en ese punto —identificado por Hegel como el fin del arte— en el que el arte se convierte en pretexto para el juicio intelectual, en vez de ser una presentación sensorial de lo que se toma como una realidad. El arte se convierte en un pretexto para el juicio intelectual cuando entra en el museo. En los años en que Hegel daba clases de estética en Berlín, el Altes Museum (como acabaría llamándose) de Schinkel se estaba construyendo en las proximidades. A Hegel le entusiasmaba la perspectiva de visitar las colecciones y asistir al desarrollo histórico de las diferentes escuelas de pintura. Pero tenía muy presente la diferencia entre una serie de esculturas dispuestas en un museo —aisladas, pues, de la vida y tratadas como objeto de estudio— y esa misma serie de esculturas como parte de una forma de vida en la que representan a un panteón de dioses. En este último caso encarnan, para quienes creen en ellas, el espíritu de los dioses mismos. Entre quienes les rinden culto, las estatuas son dioses, por así decir. Al trasladarlas a un museo, en cambio, se vuelven objeto de atención para eruditos o entendidos y su contenido pasa a ser materia de investigación para la historia del arte.

Hay en Hegel una clase de arte que en general sólo menciona para desacreditarlo, pues no sirve como tema para «la Ciencia», término que, como él lo usa, poco tiene que ver con la ciencia natural, que su sistema desprecia: designa, en cambio, «la Ciencia de lo *verdadero* en su *forma verdadera*», que, después de todo, es como Hegel piensa los procesos por los que el Espíritu alcanza un conocimiento esencial de su propia naturaleza. «El arte puede aplicarse a un juego efímero», escribe, «que brinda solaz y pasatiempo al decorar nuestro entorno, al revestir de amabilidad las apariencias de nuestra vida y al lograr que otros objetos destaquen mediante el ornamento artístico». El arte así considerado no es libre sino «auxiliar», es *aplicado* a fines que le son externos, mientras que el arte *como* arte «es libre tanto en su finalidad como en sus medios». Sólo en este último caso pertenece, como la filosofía, a lo que él llama el Espíritu Absoluto. Hegel quiere describir el arte,

que se basa en una presentación sensible, a partir del pensamiento. Pero necesita trazar una distinción respecto al pensamiento en sí, totalmente paralela a la distinción entre bellas artes y artes aplicadas: «Sin duda, es posible emplear a la ciencia como sirviente intelectual para fines finitos y medios accidentales», concede, y no para los elevados designios de la Ciencia con C mayúscula. Es lo que cabría esperar de la idea de que el arte y el pensamiento son lo mismo, siendo la diferencia entre ambos que el arte emplea vehículos sensoriales para transmitir su contenido. En cualquier caso, Hegel ha identificado lo que yo he denominado en párrafos anteriores un tercer reino estético, estrechamente relacionado con la vida y la felicidad humanas. Es, de hecho, coextensivo a casi todas las formas de vida humana:

> Pues el arte y la belleza recorren como un genio amical todos los quehaceres de la vida y adornan gozosamente todos los entornos externos e internos, atemperando la seriedad de las relaciones y las complejidades del mundo real, anulando la ociosidad de modo placentero. [...] El arte pertenece más bien a la remisión, al relajamiento del espíritu, mientras que los intereses sustanciales requieren en cambio un esfuerzo. [...] Si el arte se mezcla asimismo por todas partes con sus formas complacientes, desde las pinturas guerreras de los salvajes hasta la suntuosidad de los templos cargados con todas las riquezas, estas formas parecen encontrarse sin embargo fuera de la verdadera finalidad y objetivo de la vida.

A alguien que tuviera al arte en este concepto le podría parecer «inadecuado y pedante querer tratar con seriedad científica lo que de por sí carece de una naturaleza seria», como Hegel se ha propuesto hacer en sus *Lecciones sobre estética*. No tengo la certeza de que Hegel discrepe de esto, pese a su personalidad sorprendentemente cosmopolita. Pues no será del arte aplicado de lo que hable en la gran obra que ha dedicado al tema. El arte, como el pensamiento filosófico, es una modalidad del espíritu libre. Imposible dudar, pues, de «la *dignidad* del arte» para recibir un tratamiento tan filosófico como el que damos a la propia filosofía.



FIGURA 9. Marie-Ange Guilleminot, *Le Mariage de Saint-Maur à Saint-Gall*, 1994. *Significado encarnado.*

Pero el arte es *digno* de ser tratado filosóficamente sólo desde la perspectiva de su vocación más elevada, que comparte con la filosofía. Así pues, Hegel apenas pierde tiempo explorando el territorio que él mismo ha descubierto, aquel en que el arte se aplica a mejorar la vida, aun cuando, en ciertos períodos como el Renacimiento, resulte difícil distinguirlo del Arte con mayúscula. Cuando a Alberti le encargaron una nueva fachada para Santa Maria Novella en Florencia, ¿era decoración a gran escala o arte elevado? Hoy en día vivimos un problema parecido con la distinción entre artesanía y arte propiamente dicho.

Pero tampoco la otra frontera del Tercer Reino es excluyente, sobre todo si tenemos en cuenta que en el capítulo dedicado a las personas bellas Hegel destaca, por ejemplo, la clase de belleza que poseía Helena de Troya, que cabe suponer como una maravilla de la naturaleza. Las preferencias de Helena en cortes de pelo, maquillaje o vestuario, sin embargo, habrían pertenecido al Tercer Reino, puesto que se elegirían en función de una mejora, como la montura de una joya. Muchos ejemplos de Kant entran en este Tercer Reino, como los abrigos y los jardines. No hubieran podido ser ejemplos de arte libre en el pensamiento de Hegel, cosa que en cierta medida nos ayuda a distinguir nuestra situación de la de nuestros antecesores.

En mi propia obra, por ejemplo, quise desde el principio encontrar a toda costa el modo de distinguir las cosas reales de las obras de arte cuando no existía ninguna forma obvia de hacerlo mediante examen, como en el caso (mi favorito) de las cajas Brillo y la *Caja Brillo* de Andy Warhol, un problema que ni se presentó ni probablemente se podía haber presentado en tiempos de Hegel. En 1828 era imposible que un abrigo pudiera ser una obra de arte, como sí sucede hoy, de modo que fuera incorrecto darle el uso que se le daría a un abrigo. Al buscar el modo de distinguir las obras de arte de lo que yo denominaba «simples cosas reales», utilicé el *aboutness* (referencialidad) como principio de diferenciación. Para que algo pueda ser una obra de arte, debe tratar de algo. Como hay cosas que pueden poseer *aboutness* sin ser arte, se precisa algo más que contenido para distinguir las obras de arte

de las simples cosas reales. El *aboutness*, por otra parte, no resultaría demasiado útil para distinguir el arte del arte aplicado. Pensemos en un vestido de novia que formaba parte de la exposición del Kunsthaus de Zurich, citada en el capítulo 2. Su autora era la artista francesa Marie-Ange Guilleminot. No era una obra de arte en el sentido que normalmente elogiamos los vestidos de novia diciendo que son obras de arte; ni el diseño era maravilloso ni estaba primorosamente cosido o entallado, con tejidos ricos y adornos delicados. Era blanco, pero muy sencillo y austero, con algo de mortaja. Podría llevarse como vestido de novia y, de hecho, la propia artista lo vistió como tal en una *performance* un tanto perturbadora. Hemos alcanzado un punto en la historia del arte donde no hay razón por la que un vestido de novia —o un vestido de andar por casa— no pueda ser una obra de arte, aunque no una «obra de arte» en el sentido coloquial elogioso en que diríamos de la propia novia engalanada que «parece una obra de arte». Lo que se nos está pidiendo es que entendamos que el vestido de Guilleminot requiere una interpretación, una atribución de significado que explique sus propiedades manifiestas. (Conviene saber que la artista había cosido varios kilos de plomo bajo la falda, para recordarnos quizás el peso, o la carga, del matrimonio.) El vestido era —y la idea es bastante hegeliana— lo que yo he denominado un *significado encarnado*. Como prenda de vestir, el significado de un vestido de novia es su uso: la novia se lo pone para casarse y proclama la pureza de quien lo lleva así como la riqueza de los padres de la novia. Esta serie de usos simbólicos forma parte del significado del vestido de novia en tanto que obra de arte, que en sí no tiene otro propósito que ser utilizado de forma artística. Si alguien se pusiera el vestido de Guilleminot realmente *para casarse*, se estaría aproximando a lo que Duchamp llamaba «*readymade* al revés», colocándose en este caso más cerca de la obra de arte a la inversa que el propio ejemplo duchampiano de usar un Rembrandt como tabla de planchar.

Parte de lo que invalida tanto la estética de Kant para el arte de nuestra época es que una obra como ésta no encaja en ninguna de las clases de belleza que el filósofo distingue. No es ni libre

ni dependiente. Un vestido de novia (real) posee una belleza dependiente, en virtud de su vínculo con el ritual y el uso. Pero en cuanto arte, queda totalmente fuera del dominio de aplicación. Según Kant, la belleza es «libre» cuando «no presupone concepto alguno de lo que el objeto debería ser». Kant da como ejemplos de belleza libre la de las flores, los pájaros, las conchas marinas, pero también la de los «dibujos *à la grecque*, el follaje de las cenefas o el papel pintado». Es interesante que Kant clasifique «toda música sin palabras» como ejemplo de belleza libre. La belleza de un vestido nupcial, por su parte, está claramente vinculada a un concepto. El concepto determina quién lo lleva, cuándo y por cuánto tiempo y qué significa que sea blanco y que su portadora lleve velo. Pero un vestido de novia entendido como arte no queda cubierto por el mismo concepto. Es el vestido más bien el que cubre el concepto, por cuanto lo absorbe como parte de su significado. Luego es obvio que Kant no tiene un concepto independiente del arte bello, ya que el arte no posee ninguno de estos tipos de belleza. Lo que le falta a Kant es el concepto de significado. Hegel le exige al arte que tenga contenido si se han de mantener los paralelismos entre éste y el pensamiento filosófico, pero su énfasis en el adorno, la ornamentación, el recreo del espíritu a través de los objetos del arte aplicado pasa por alto el papel que los significados desempeñan en el Tercer Reino: pensemos, una vez más, en la *Caja Brillo* y en las cajas Brillo. Como he demostrado en otro lugar, poseen tipos de significado completamente distintos. El concepto de arte forma parte del significado de la primera, pero no del significado del envase de Brillo como arte aplicado o comercial. Tiene cierto interés observar que Hegel piensa estéticamente los objetos del Tercer Reino desde la perspectiva kantiana de la belleza libre. Éstos nos *complacen*, como las conchas marinas y las cenefas en las paredes, libres de todo concepto y por sí mismos.

Nada distingue más nítidamente la filosofía del arte en Kant y en Hegel que el hecho de que para Kant el *gusto* sea un concepto central mientras que a Hegel no le merezca sino desprecio: «El gusto se dirige únicamente a la superficie externa en la que actúan los sentimientos», escribió. «El llamado "buen gusto" siente pavor ante todos los efectos más profundos del arte y permanece mudo cuando lo externo y lo circunstancial desaparecen.» Como he sugerido, el gusto fue, en el mismo plano que la razón, el atributo definitorio de la Ilustración. En el *Análisis de la belleza,* Hogarth nos hace reparar en la línea serpenteante tanto al describir la pierna de un profesor de baile como la pata de una silla, una figura de mujer o la forma de una tetera. Hogarth sostiene que cualquiera, y no sólo «pintores y entendidos», sabe lo que es el buen gusto, del mismo modo que su contemporáneo, el obispo Berkeley, sostenía que «la masa iletrada de la humanidad no se lamenta de ninguna ausencia de certezas en sus sentidos y vive completamente a salvo del peligro de tornarse escéptica». Hogarth podía razonar de este modo porque la vida inglesa encarnaba hasta tal punto estilos de vestuario, de decoración y artesanía que un inglés o inglesa bien situados adquirirían el gusto con la misma naturalidad que adquirirían su lenguaje. O lo harían si se les emplazara en una clase social afortunada, como sus homólogos en el Japón de Heian, período asimismo presidido por un gusto impecable. Todo esto brilla por su ausencia en el análisis de Hegel, lo cual me parece un progreso hacia un tomarse más en serio el arte. El cambio nos lleva de la esfera del refinamiento de los sentidos a la esfera del significado. El problema de la introducción del Tercer Reino por parte de Hegel es que el filósofo tiende a tratarla desde una perspectiva propia del siglo XVIII y no del XIX, en la que el arte fue tratado con tanta seriedad que quedó solemnemente emparejado con la filosofía.

El Tercer Reino de la belleza

Llega el momento de tratar el Tercer Reino de la belleza, que, aun incluyendo los dominios de *La feria de las vanidades* y *Humano, demasiado humano*, ha sido terreno abonado de caza para moralistas y autores satíricos de todas las épocas, y sólo lo han tomado *aux sérieux* en la última década los llamados estudios culturales. Es cierto que ha recibido relativamente poca atención filosó-

fica directa. *Relativamente* poca, porque el orgullo (en Aristóteles, Hume y Davidson) y la vergüenza (en Sartre y quizá Kierkegaard) han generado una literatura lógica al tiempo que moralista. Es como si los filósofos, al rehuirla, rindieran un tácito homenaje a la idea de Hegel según la cual la belleza del Tercer Reino, al no ser del todo libre, no puede aspirar a la atención filosófica. No puede, desde luego, ser contemplada como forma desplazada de filosofía, como le pasa en el pensamiento de Hegel al arte en su «vocación más alta». La belleza del Tercer Reino es esa belleza que algo posee sólo porque fue inducido a poseerla por medio de unas acciones cuyo objetivo era *embellecer.* Es el dominio del *embellecimiento,* en suma. En este reino, las cosas sólo son bellas porque fueron embellecidas; y a una conciencia filosófica puritana quizás el embellecimiento le parezca *indigno* —el término es de Hegel— de atención filosófica. La moralidad ha sido siempre una cuestión filosófica fundamental; en cambio, las discusiones sobre modales, a los que Hobbes calificaba burlonamente de «pequeña moral», apenas si han dejado huella. Y en cierto modo se da un paralelismo entre esta distinción y las reflexiones que enfrentan belleza y embellecimiento. La explicación tal vez se remonte a la más vieja de las distinciones filosóficas —la distinción entre realidad y apariencias— por cuanto los profesionales del Tercer Reino se empeñan casi invariablemente en modificar las apariencias de las cosas a fin de embellecerlas o hermosearlas sin que esos cambios penetren en lo que realmente las cosas son: «La belleza es sólo superficial». La habilidad para inducir tales cambios es aprendida y aplicada por quienes en muchos idiomas se denominan *esteticistas* (en inglés, *beauticians*) y, quizá porque el embellecimiento parece un ejercicio de frivolidad que no compromete en nada fundamental o esencial a quienes a él se entregan, a los filósofos no les cuesta asimilar la estética filosófica como tal al estudio del embellecimiento, a la *estética* como la práctica de (por ejemplo) la cosmetología, con lo cual descartan la disciplina proclamando que, en el mejor de los casos, sólo mantiene una relación marginal con lo Verdadero y lo Bueno.

En este caso nos encontraríamos, sin embargo, ante todo un ejemplo de taxonomía moral, pues expresa una desaprobación inconsciente de unas actividades que se suponen indignas de los seres humanos. Se percibe el tufo de semejante desaprobación en la observación kantiana sobre el empleo de un marco dorado «meramente para recomendar la pintura por su *encanto*». En un caso así, decreta Kant, «sería *engalanarla* y es un insulto a la belleza genuina». Comprobaremos a qué se refiere exactamente Kant si pensamos con qué frecuencia los comisarios modernos desprecian los marcos y ordenan que sean retirados de los cuadros que eligen. Es como si, en vez de poner los cuadros en marcos dorados, estuviéramos bordando volantes de encaje a su alrededor, lo cual sería —siguiendo al diccionario cuando habla de engalanar— «acicalarla», «emperifollarla» y, por ende, un insulto al arte. El engalanamiento tiene por objeto producir cierto efecto, y de ahí su gran afinidad con la retórica, cuyas artes tienen por objeto mostrar las cosas peores o mejores de lo que en realidad son. «Engalanado», «acicalado», «emperifollado» son expresiones de desaprobación moralista, y hasta cierto punto acarrean un imperativo subyacente: que la gente no debería aparecer de modo distinto a como Dios les hizo. De ahí que Kant desprecie los cuerpos cubiertos de tatuajes, cuando el cuerpo —imagen de Dios, al fin y al cabo— ya es todo lo bello que puede ser. El imperativo se expresa en códigos suntuarios, destinados no sólo a regular la conducta, pues todo código aspira a eso, sino a refrenar toda propensión a la extravagancia o el lujo. Y por supuesto engañar al espectador, a quien la belleza que le presentan le parece genuina en lugar del fruto de un artificio.

El embellecimiento como modalidad de autoconciencia moral supone una epistemología harto compleja y una metafísica del yo, que cabe explicitar aludiendo al papel que desempeña en sus transacciones la imagen del espejo. Nos miramos al espejo no sólo para ver qué aspecto tenemos, sino para ver cómo esperamos que los otros nos vean y, salvo casos de un aplomo fuera de lo común, procuramos modular nuestra apariencia para que los demás nos vean como esperamos ser vistos. Nuestra apariencia es índice de nuestra felicidad o infelicidad, y tal vez por eso alimentamos un concepto del Cielo como un mundo en el que la felicidad es in-

dependiente de ella, ya que Dios nos ve como somos sin que nuestra apariencia desempeñe ningún papel. Nos ve «sólo por nosotros y no por nuestros cabellos dorados», como afirma Yeats en un irónico poema.

Si asimilamos nuestro concepto del arte al concepto de embellecimiento, entonces, escribe Hegel, «es que en sí no es de una naturaleza seria», aunque las consecuencias sí puedan serlo.

> Desde esta perspectiva el arte se manifiesta como algo superfluo, por mucho que el relajamiento del alma que pueda engendrar la obsesión por la belleza resulte menos nocivo que una molicie total. Bajo este punto de vista y una vez comprobado que las bellas artes son un lujo, a menudo ha sido preciso defenderlas en su relación con las necesidades prácticas en general y, concretamente, con la moralidad y la piedad y, siendo como es imposible demostrar su inocuidad, dar cuando menos algunas razones que permitan pensar que este lujo del espíritu tal vez nos haya de deparar un mayor contingente de ventajas que de desventajas.

Imagino que la decisión de crear un Fondo Nacional para las Artes (National Endowment for the Arts) se podría haber justificado apelando a razonamientos de este tipo: que aunque a los contribuyentes no debiera pedírseles que financiaran lujos, es posible argumentar que el arte conduce a cierto relajamiento del material humano. Esta justificación perdió pie cuando el fondo empezó a dar su apoyo a un arte que parecía producir el efecto moral contrario, e inevitablemente surgió la pregunta: «¿Por qué tendríamos que apoyar un arte que el tejido de la sociedad política considera *perjudicial*?»

En todo este debate no deja de traslucir, pues, que la existencia misma de un tercer reino estético está internamente relacionada con las cuestiones morales de un modo en que no lo está el arte «en su vocación más alta», ni tampoco la naturaleza en su vertiente bella. Por supuesto, estas dos pueden acarrear imperativos, especialmente en los casos en que la belleza está amenazada y se impone conservarla: no tenemos la certeza de que las bellezas de la naturaleza o del arte vayan a durar siempre. Pero las prácticas

del embellecimiento se cruzan a cada paso con diversos imperativos morales concretos que trazan lo que podríamos llamar fronteras del gusto (en cuyo reino se encuentran), a saber, que algo es demasiado sobrio, o demasiado recargado, o lo que sea. Estas demandas estéticas pueden quedar invalidadas, como de hecho suele pasar, ante las consideraciones de orden moral. Cuando Kant escribió con desaprobación sobre el acto de adornar una iglesia, quizá pensara que los adornos se contradecían con la trascendencia de algo que es la casa de Dios, como si a los arquitectos sólo les moviera la adulación cuando ponían tallas, y no digamos ya imágenes. Por la misma razón, entonces, debería prohibirse vestir ropa cara en los servicios religiosos, como si la iglesia fuera, como el baile, un escenario de flirteos o seducciones. (En *The Pillow Book*, de lady Sei Shonogun, hay un pasaje donde la autora se lamenta de que un monje budista sea demasiado atractivo para el ejercicio de la piedad, dado que su aspecto la arrastra hacia el mundo del que sus oraciones se supone deberían liberarla. Así que ¡cuidado con los curas guapos y las monjas bellas!)

Una posible réplica sería decir que Dios tampoco era tan austero en sus gustos. En la Biblia aparece un célebre candelabro, uno que un Dios curiosamente puntilloso ordena construir a Moisés. Es un candelabro muy barroco para unas gentes que, al fin y al cabo, eran un pueblo del desierto, pero debía instalarse en un santuario digno de Dios y tenía que representar una ofrenda y un sacrificio de parte de los hijos de Israel, «para que pueda habitar entre ellos». El candelabro tenía que ser de oro puro y Dios describe su estructura con unas instrucciones tan detalladas que podrían constar en cualquier contrato con un orfebre:

> Harás un candelabro de oro puro; lo harás todo de oro batido: el pie, el tronco, los cálices, botones y flor formarán una sola pieza.
>
> Seis brazos saldrán de los lados, tres de un lado y tres de otro.
>
> En el primer brazo habrá tres cálices en forma de flor de almendro, con su botón y flor; en el segundo brazo también tres cálices en forma de flor de almendro, con su botón y flor. Tal será la estructura de los seis brazos que han de salir del tronco.

En el mismo tronco del candelabro habrá cuatro cálices en forma de flor de almendro, con su botón y flor.

Habrá también un botón debajo de los dos primeros brazos que parten del tronco; otro debajo de los dos siguientes y otro debajo de los dos últimos: lo que corresponde a los seis brazos del candelabro.

Tanto los botones como los brazos procederán del mismo tronco, y todo ello será de oro purísimo, trabajado a martillo.

Harás también en él siete lamparillas y las pondrás sobre el candelero para que alumbren delante de él.

La lista no termina aquí y, si algo queda claro, es que Dios quiere que el santuario que acoja al candelabro sea un trasunto de la propia morada de Dios.

Si hemos de atenernos al testimonio del Éxodo, Dios no era ningún minimalista estético. Un candelabro como el que pide impone una grave carga a sus siervos, lo cual equivale a decir que es entendido como un sacrificio. Y, en los usos religiosos, es posible encontrar prácticas diametralmente opuestas al puritanismo prusiano. No es raro que se elaboren marcos sumamente decorativos para ciertas pinturas sagradas, no para recomendar el cuadro, como dice Kant a propósito de los marcos dorados, sino para rendir homenaje, del único modo en que sabe hacerse, a la entidad representada en la imagen, ya sea un *bambino sacro,* la misericordiosa Madonna o los santos *nothilfige* a quienes se les agradecen sus benéficas intervenciones. El agradecimiento se expresa con una decoración a menudo masiva y que va mucho más allá de las fronteras del buen gusto, como los encajes en los vestidos de novia que pasan el límite y se vuelven *froufrou.* De nada serviría que el marco decorativo de la iglesia pentecostal fuera de buen gusto, porque de nada le serviría someterse a las ataduras del buen gusto: si no es excesivo, se ha quedado corto. Los dictámenes decorativos del gótico flamígero se enfrentan rotundamente al programa antidecorativo de la modernidad tal y como se expresa en los textos de Adolf Loos —y en las construcciones arquitectónicas de Ludwig Wittgenstein—, quienes habrían suscrito el hermanamiento kantiano entre austeridad y piedad. La clave filosófica de todo,

no obstante, está en que el ejercicio del gusto se asocia con cómo piensa la gente que debería vivir. El gusto no es una mera aplicación de criterio y de un discernimiento selecto. Forma parte del ritual. Si pensamos en ello, la arquitectura de las iglesias forma parte de la religión aplicada y difiere de ella del mismo modo que el arte aplicado difiere del arte «en su vocación más alta» o (para seguir con Hegel) del pensamiento aplicado frente al puro. De hecho, cada uno de los tres momentos del Espíritu Absoluto tiene un *practicum* en el Tercer Reino en el que realmente se vive la vida humana. Y toda práctica está conectada con alguna visión de lo que la vida humana debería ser.

Contemplemos ahora, desde esta perspectiva, el ejemplo kantiano de una figura «adornada» con espirales «como hacen los neozelandeses con sus tatuajes». Hegel menciona la pintura corporal, como hemos visto, pero sin adoptar, que yo sepa, ninguna actitud especial al respecto si no es considerarla una forma primitiva de embellecimiento, una forma errónea de rizar el rizo. Para Kant, en cambio, la forma humana es como la forma de una iglesia. En cuanto obra de Dios, no puede ser mejorada. No requiere de delicadezas, aunque las reflexiones de Kant acerca de los abrigos insinúen que está pensando en cortes elegantes y botones de oro. En ambos filósofos el saber antropológico excede a la comprensión antropológica. Ninguno de los dos entiende, por ejemplo, qué significa cubrir a conciencia la superficie corporal de líneas circulares regulares mediante el tatuaje, o pintar el cuerpo del modo en que Hegel debió de ver en grabados africanos o de los indios americanos. No creo que eso pueda considerarse estrictamente embellecimiento. No, porque aquí la pintura o el dibujo cumplen importantes funciones de orden simbólico o mágico. Implican duras pruebas sobrellevadas en aras del poder que confieren. Ponen a su portador en contacto con las fuerzas superiores del universo: espíritus y divinidades. Aquí el gusto no cuenta para nada, aunque la ornamentación pueda, por supuesto, ser exagerada. En principio, una *mazuzzah* densamente ornamentada no debe conferir mayores poderes que la más humilde de las *mazuzzahs.* Si no fuera así, todas las *mazuzzahs* deberían ser como la primera. Por lo

que debe ser algo gratuito, que es lo que el moralismo generalmente sostiene en contra del embellecimiento. Es un puro lujo, frente al cual podemos, con Kant, ser negativos o bien, con Hegel, mostrarnos indiferentes, o, con Philip Johnson (cuando instaló un frontón en el Edificio AT&T), positivos. Son estas filosofías antitéticas del gusto las que coexisten en una cultura cosmopolita como la nuestra. Sin embargo, las teorías del gusto no son una cuestión de gustos: cada una de ellas acarrea consigo toda una filosofía de la conducta y de la vida. La ornamentación de una estatua hindú o de un icono milagroso pueden resultar desagradables a un minimalista reticente, del mismo modo que la austeridad de este último podría ser criticada como falta de gratitud ante los favores concedidos. La ausencia o presencia de adornos trasciende siempre las meras cuestiones de estética. Y eso también se aplica a los seres humanos, en los que la ausencia de maquillaje proclama, o puede proclamar, un compromiso con la idea de que ser simple es un don. El embellecimiento también puede, por la misma razón, suponer un peso simbólico, que puede pervertirse si algo se emplea únicamente por puro acicalamiento. Si los largos rizos del chasidim se aceptaran como mero estilismo en un «look chasídico», dejarían de poseer para quienes los adoptaran peso simbólico alguno y, desde luego, no expresarían ese compromiso frente a toda una forma de vida que se entiende han asumido los chasidim. Habría una diferencia entre una circuncisión «porque es bonita» y la circuncisión como condición para sellar un pacto con Dios. Tal vez nada de lo cosmético esté totalmente desprovisto de significado simbólico.

Al tratar la belleza humana, Kant no presupone que haya un único modelo para la misma, porque es consciente de las diferencias raciales y reconoce que razas diferentes alimentarán concepciones dispares de la belleza humana. Para cualquier raza, la idea de una persona bella, en términos fisonómicos, es el producto de una especie de media inconsciente, un compuesto estadístico fruto de la imaginación productiva que dicta una norma «subyacente a la idea normal de belleza de la [figura humana]», como escribe Kant en el capítulo 17 de su *Crítica*. Hoy en día existen programas

informáticos capaces de extraer la norma partiendo de todas las imágenes que queramos escanear e introducir en el ordenador. Es poco probable que el morfo resultante encaje con el de un individuo con el que podamos toparnos, como también es poco probable que un ser humano individual sea el ejemplo perfecto de la idea vigente de belleza. De hecho, se ha demostrado hace poco que una imagen fusionada de unas sesenta personas sería votada como más atractiva que las imágenes de la mayoría de quienes participaron en la fusión. Como morfo, sin embargo, coincidirá con la idea de belleza a la que podría llegar cualquiera que posea un grado comparable de experiencia. Es, con ciertos límites que discutiremos en breve, universal, sin corresponderse con la realidad. En la medida en que apreciamos la simetría y la regularidad como coordenadas de la belleza, éstas definen realmente una norma de la que las personas reales se apartan en distinto grado, hasta el punto de que la fealdad genuina se asocia a la asimetría o la irregularidad. (Uno de los problemas de vivir en un mundo donde se representan seres humanos que encajan estrictamente en la norma, como pasa en la televisión, es que los demás nos sentimos insuficientes y hasta disformes.) Los límites de la universalidad quedan establecidos por el hecho de que el canon de belleza varíe de sociedad en sociedad, especialmente por cuanto cada sociedad está formada por miembros de un tipo racial diferenciado: «Así pues», escribe Kant, «bajo estas condiciones empíricas un negro tendrá necesariamente una idea normal de la belleza [de la figura humana] distinta a la de un hombre blanco, un chino una idea normal distinta a la de un europeo, etcétera... Es la imagen para toda la raza».

En tiempos de Kant probablemente había muy pocos chinos o negros en la mayoría de centros europeos, pero Koenigsberg, donde pasó toda su vida, era un puerto hanseático y no debieron de faltarle oportunidades para practicar la fisonomía comparativa. Yo conjeturaría que si la creación de un promedio trascendiera las fronteras raciales —si la operación de *morphing* se ampliara para abarcar tipos raciales caucásicos, negros y orientales— obtendríamos una especie de hipermorfo que los miembros de varias razas

podrían reconocer como bellos, sin variaciones por cuestiones de identidad racial. Es ésta una cuestión totalmente empírica: recientemente unas imágenes manipuladas en el ordenador de cabezas femeninas racialmente indiferenciadas fueron contempladas como las más bellas por varones occidentales y japoneses. Y probablemente, a estas alturas, a través de la televisión y el cine, todos lo hayan visto todo.

Si el embellecimiento ha de ser la meta, se supone que todos desearían que su belleza se aproximara a la del hipermorfo. Kant cita una obra de Policleto, el *Doríforo* o *El portador de lanza*, que acabó siendo conocida como el *Canon*, por cuanto encarnaba con una perfección tal las proporciones correctas de la forma masculina ideal que podía servir de atlas para escultores. Pero la belleza normativa es curiosamente insípida: una autoridad escribe que «el equilibrio, el ritmo y la perfección minuciosa de la forma del cuerpo... no nos atraen como atraían a los griegos del siglo V». El propio Kant se apresura a insistir en que debemos «distinguir la *idea normal* de lo bello del *ideal*», que —únicamente en el caso de los seres humanos— reside en la expresión de cualidades *morales*. «Esto demuestra que un juicio acorde con *semejante norma nunca puede ser puramente estético y que un juicio acorde con un ideal no es un mero juicio de gusto*.» Luego la belleza ideal puede implicar un equilibrio entre la belleza normativa y la expresión de lo que Kant enumera como «bondad del corazón, pureza, fuerza, paz, etc., visibles por así decir en manifestaciones corporales (como efecto de lo interior)». Hegel caracteriza al arte romántico como sensible a la demanda de hacer visible la interioridad, de mostrar lo que una persona es en tanto que su figura coincide con sus sentimientos. Esto explicaría por qué *El portador de la lanza* es insulso: de estar Hegel en lo cierto, el arte clásico no tenía ningún concepto de la interioridad. También explicaría por qué una artista contemporánea, Orlan, que se somete a cirugía plástica para amoldarse a los prototipos estéticos, tiene de hecho un aspecto... escalofriante. No muestra ninguna interioridad. Y explicaría por qué la sensación de vida que producen las intervenciones de las funerarias subraya la muerte del cuerpo, incluso cuando al rostro se le

da una sonrisa feliz. También explicaría, creo, por qué el caso que Adamantios presenta a Sócrates en *La República* es más difícil de imaginar de lo que pudiera parecer: un hombre perfectamente injusto con aspecto de ser perfectamente justo. Podemos disimular, dentro de unos límites, nuestro aspecto, pero no de forma sistemática. La clase de persona que somos se muestra a través de la clase de persona que fingimos ser, existe un límite para las posibilidades de la cosmética de la expresión, de revestirnos de un aspecto pensativo o sensible. Alguien podría tener la impresión de que no le aman por ser demasiado gordo, y eso podría ser cierto o falso: cierto según el criterio de la belleza normativa, falso según el de la belleza interior, que puede alertar a los demás frente al hecho de que alguien sea cruel o vacuo, o todo lo contrario. Kant acierta de pleno cuando sugiere que la belleza interior no es sólo cuestión de gusto, como la que impera entre los adolescentes cuando se enamoran de héroes del fútbol y de reinas del baile de final de curso, o en los magnates cuando se casan con modelos para luego lucirlas como trofeos. La interioridad impone límites respecto hasta dónde nos pueden llevar los trasplantes de cabello, la cirugía nasal, la liposucción, los implantes de pecho y similares. Pero ya desde tiempos remotos la literatura de moralistas y cínicos rebosa de una sabiduría que viene mucho al caso, haga o no acto de presencia en el arte clásico.

Hay una serie de consideraciones políticas implícitas en el embellecimiento que no creo que estén presentes en dicha literatura, por cuanto sólo hemos empezado a ser conscientes de ellas en los últimos tiempos. Estas consideraciones surgen cuando los miembros de un grupo comienzan a pensar que han estado tratando de adaptarse a una norma de belleza que en realidad les vino impuesta por una clase política dominante, por los hombres en el caso de las mujeres, o por los blancos en el caso de los negros o —caso algo menos marcado— por los gentiles en el caso de los judíos. Como corolario del feminismo contemporáneo, las mujeres pensaron que aspiraban a un ideal de belleza que les había sido impuesto por los hombres; o los negros, que aspiraban a encajar en un canon de belleza que en realidad era cosa de blancos. Cuan-

do la posibilidad de la imposición pasó a un plano de toma de conciencia, las prácticas embellecedoras cambiaron de repente. En el caso de los afroamericanos, hasta una figura tan militante como Malcolm X pasó por una época en la que se sometió a un alisamiento del cabello, no sin esfuerzos pero creyendo que valía la pena porque al final le verían sin los espesos rizos que se identifican con la negritud. De este modo, en términos de cabello él mismo no se consideraría negro (un rizado suave también valdría). El pelo es una parte del cuerpo fuertemente connotada en la cultura negra, sobre todo porque las ondas forman parte del estereotipo negro o, en todo caso, aparecerían en ese promedio que según Kant define la norma de la raza. Pero tras reconocer que se habían estado aplicando a sí mismos una norma que no era la suya, para los negros el pelo rizado se convirtió en motivo de orgullo (y un negro nacido con el pelo liso podría optar por negrificar dicho rasgo). El peinado afro pasó a ser un arma en las guerras estético-raciales: exhibía orgullosamente aquello que según las normas imperantes habría sido considerado, por los demás y por uno mismo, como un rasgo de fealdad desde un punto de vista de *statu quo* racial. El «black is beautiful» es el rechazo político a no ser oprimido estéticamente. Lo cual constituye un retorno a las distinciones kantianas, porque implica aceptar una norma de belleza específica para la raza. La cultura negra irradió a partir de los cambios cosméticos: la elección de nombres africanos, el uso de vestuario africano, el cambio de religión del cristianismo al islam. El dilema moral de una persona negra que parezca blanca es el eterno tema del arte de Adrian Piper.

En ciertos aspectos el caso del feminismo es distinto, porque no hubo una época en la que las mujeres buscaran definir la belleza femenina en términos de belleza masculina, aunque los pechos planos en los años veinte sirvieran para reducir a la invisibilidad un atributo tradicionalmente femenino. Las mujeres habían querido —y, como demuestra la literatura, aún siguen queriendo— definir la belleza femenina como se supone que los hombres la definen y convertirse en aquello que los hombres quieren que ellas sean. Contemporáneas del afro fueron las quemas rituales de sujetadores, en las que una prenda identificada con la feminidad y que servía para construir una figura femenina con arreglo a ciertas líneas era proscrita y a cambio se ensalzaban los contornos naturales de la mujer. Los pechos quedaban en libertad, los pezones se marcaban a través de las camisetas. Y, contemporánea al surgimiento de una cultura negra politizada, apareció una cultura femenina politizada con la que las mujeres buscaron vivir de acuerdo con su propia realidad sexual tal y como ellas la entendían, una cultura en la que la belleza como se había postulado anteriormente era ahora vista como una trampa.

A nadie que haya vivido las últimas décadas del siglo XX le dejará de sonar todo esto, ni tampoco deja de resultar familiar en las formas que hoy asume. Sin duda, todo esto es susceptible de sátiras y caricaturas, pero no cabe duda de que las luchas sobre los cánones de belleza a aplicar van mucho más allá de lo que Kant describió como gusto y mucho más allá de la expresión de unos estados morales que según él debía acompañarlo. De un modo que examinaré en otra ocasión, impedir que la manera en que nos definimos nos venga impuesta del exterior se acerca lo bastante a eso que Kant consideraba autonomía como para insinuar la existencia de un vínculo profundo entre la estética del Tercer Reino y el reino de la ética. Es rechazar un imperativo categórico relativo al aspecto que deberíamos tener y suscribir uno que se limite a quiénes somos en términos de raza y género, y a todas aquellas facticidades que con el paso del tiempo puedan ir surgiendo en lo político. La cuestión no está exenta de peligros y, sobre todo en el caso de las mujeres, tiene unas fronteras que distan de estar bien entendidas. Las diferencias entre razas, aunque puedan explicarse por la evolución, no son obligadas para la evolución humana. Son diferencias más vinculadas con la variación que con la especiación. Con la diferencia sexual, por su parte, hasta el momento ha existido un fundamento biomórfico para la generación. Y eso se pone de manifiesto en el papel de la atracción sexual. El macho humano está constituido de modo tal que debe sentirse sexualmente excitado, pues de no ser así no habría erección, ni fecundación, ni supervivencia de la especie. La belleza femenina está de este

modo vinculada con la capacidad de estimular y excitar —y reproducir—, y la hoy legendaria «mirada masculina» es un agente de la evolución.

Esto, naturalmente, podría cambiar si el reabastecimiento de la especie llegara a separarse de la psicoquímica de la excitación sexual. El Viagra todavía requiere la estimulación sexual, pero es casi seguro que existirán prótesis eréctiles que puedan prescindir de este atavismo, permitiendo que la erección sea una cuestión de voluntad y reproduciendo de este modo eso que según san Agustín fue la condición de Adán antes de la Caída, cuando era capaz de plantar su semilla sin las tempestades de la pasión. Emancipada de los imperativos del atractivo, la hembra humana será libre de adoptar el aspecto que quiera, con indiferencia de lo que excita a los hombres. No está nada claro, además, que los métodos postadánicos de fecundación estén escritos en el genoma. Con la clonación y técnicas afines, podemos imaginar e incluso vaticinar una época en la que a los hombres sólo se les requiera sexualmente para el placer sexual, o en la que incluso puedan ser clonados a causa de los problemas sociales atribuidos a la testosterona. Nos adentramos en un *mundo feliz* y a cada día que pasa la estética del Tercer Reino se vuelve menos frívola.

El paradigma del embellecimiento

Parte del legado dadá ha sido un recelo hacia la belleza, como mínimo en arte. Cuando la belleza no era directamente objeto de aborrecimiento, se daba al menos una actitud derivada: el arte, antes repulsivo que bello. La búsqueda de la belleza en clave de aspecto personal, en cambio, da pie a una importante industria. En una entrevista realizada poco antes de su prematura muerte, la innovadora escultora Eva Hesse proclamaba con vehemencia su aversión por la belleza —«lo bonito»— en arte. Pero como sabemos por sus diarios, le preocupaba su propia belleza como mujer. Cuando Kant oponía la belleza a la repugnancia en su texto temprano «Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime», es-

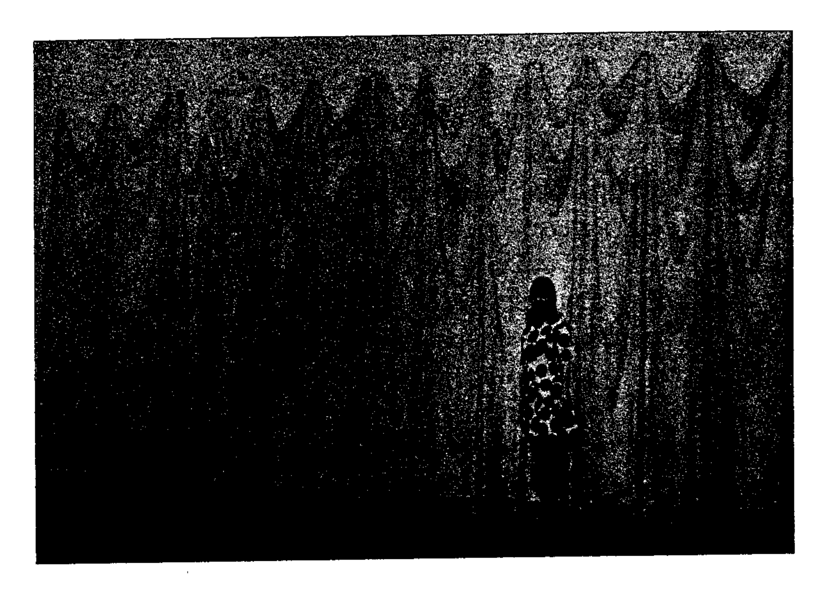


Figura 10. Eva Hesse, con su *Expanded Expansion*, 1969.
Rechazar la belleza como algo de mal gusto.

taba pensando que la última cosa que querría una mujer —Kant compartía inevitablemente las actitudes de su época respecto a los géneros— que aspirase a ser considerada hermosa es que la considerasen repulsiva. Tal vez esto parezca muy alejado de la filosofía del arte, pero en muchas culturas el término «estética» se emplea para el género de atenciones dispensadas en lo que el inglés americano denomina *beauty shops* (salones de belleza). Una joven profesora auxiliar de una universidad canadiense me contó una vez que siempre que ve anunciada una plaza de estética en el departamento de filosofía, no puede evitar pensar que están buscando a alguien que sepa hacer la manicura. Y lo que nos interesa saber es si estamos tratando con diferentes conceptos de belleza, como implica la idea de los tres reinos, o hay aquí una mayor unidad de lo que a primera vista parece.

En la filosofía del siglo XVIII, los tres reinos estaban obviamente conectados y por eso Kant pudo tratarlos como uno solo. Al entenderse que la pintura era mimética, se entendía que los bellos

cuadros eran cuadros de escenas bellas y personas bellas. Por norma, las personas de gusto ansiaban rodearse de objetos bellos, lo cual significa que si coleccionaban cuadros, serían cuadros bellos, lo cual a su vez significaba, concretamente, cuadros de cosas bellas, cosas que presentaran un bello aspecto en ese sentido del «presentar un bello aspecto» que hemos estado comentando aquí. Por marginal que haya podido ser el embellecimiento en la estética filosófica, fue el concepto central de la filosofía kantiana, que no veía ninguna razón especial para dispensar un análisis distinto a la belleza natural y a la artística. La estética del Tercer Reino era la estética como tal, pero el embellecimiento era el paradigma. Así pues, la discusión de este capítulo no ha sido tanto un interludio como una preparación para abordar la cuestión de cuál puede ser la importancia de la belleza en arte, tras haberse visto injuriada a manos de la Vanguardia Intratable. De ello tratará el siguiente capítulo.

4. BELLEZA INTERNA Y EXTERNA

Según los principios renacentistas, los cuadros eran ventanas que daban al mundo, puras aberturas transparentes por las que uno veía lo que vería si estuviera en el exterior, contemplando lo que el cuadro le muestra. El cuadro absorbía, pues, su belleza del mundo, idealmente sin aportar nada a eso que uno ve, por así decir, a través de él. Con ello se obvia, por supuesto, la aportación del marco como elemento que determina el modo en que el mundo se presenta a sí mismo al ojo en forma de imágenes. El pintor prototípico extiende los dedos índice y pulgar en ángulo recto, enmarcando el mundo hasta que éste se descompone en una imagen —hasta que toma el aspecto que el pintor quiere que tenga el cuadro—, como Lily Briscoe en *Al faro* o, imaginamos, como cualquiera de los pintores de Bloomsbury —Roger Fry y Vanessa Bell entre ellos— cuando rastreaban el sur de Francia en busca de eso que las escuelas de arte tradicionales denominan *motivos*. De todos es sabido que Kant era una persona muy casera; sin embargo, vivió en una época de turismo estético. Los ricos viajaban al extranjero para contemplar vistas: los Alpes, la bahía de Nápoles, así como, no faltaría más, la Piazza de San Marco, el Panteón, la Torre Inclinada, la Acrópolis. Toda una industria de imágenes se puso en marcha para proporcionar *souvenirs* —recuerdos objetivos— de lo que uno había visto. Éste debió de ser, supongo, el contexto de la afirmación, un tanto sorprendente, de Kant que ya hemos citado, aunque no discutido, más arriba. En el §45 de la *Crítica del juicio* Kant dice: «La naturaleza es bella porque se parece al arte»,

cuando uno más bien habría esperado lo contrario. Kant parece estar diciendo que el mundo es hermoso cuando se asemeja al modo en que los pintores lo representan, mientras que nosotros creíamos que lo representaban porque primeramente era hermoso. ¿O no habíamos entendido bien la idea renacentista de que la belleza que vemos representada en el lienzo o el panel, siendo el cuadro transparencia pura que no aporta nada de su propia cosecha, es la única belleza presente en la imagen?

Hoy día este concepto de la transparencia de la imagen resurge en las discusiones de estética fotográfica. Roger Scruton escribe: «Si una fotografía nos parece bella, es porque encontramos algo bello en el tema». Cuesta imaginar cómo podría resistir esta teoría frente al caso sobredeterminado de las fotografías de Robert Mapplethorpe. Como hemos visto antes, las fotografías de Mapplethorpe tenían, según sus contemporáneos más avanzados, el defecto artístico de ser irredimiblemente bellas, aunque a ojos del gran público fueran discutibles, y hasta repulsivas, por su contenido sexual explícito. En *El malestar de la cultura*, Freud escribió: «Que la belleza deriva de los dominios de la sensación sexual es lo único que parece cierto; el amor por la belleza es un perfecto ejemplo de un sentimiento con un objetivo inhibido». En cambio, continúa Freud, «los genitales en sí, cuya visión siempre es excitante, casi nunca se consideran bellos». De estar Freud en lo cierto, sólo obtendremos belleza cuando no representemos directamente la zona del placer sexual. Mapplethorpe podría ser visto, entonces, como alguien empecinado en superar esta idea embelleciendo la mostración de los genitales, para así obtener imágenes bellas a la vez que excitantes: pornografía y arte en las mismas impactantes fotografías. Según un crítico primitivo, Charles Caffin, «dos caminos se definen claramente en fotografía: el utilitario y el estético, siendo la meta del uno registrar los hechos y la del otro expresar la belleza». Para Caffin la fotografía era una de las bellas artes (título de su libro) y «registraría hechos pero no como hechos»; indudablemente, tenía en mente el modelo del pictorialismo (tomar fotografías que se asemejaran lo más posible a cuadros tonalistas como los de Inness y quizá Whistler). Las imágenes del Portfolio X de Mapplethorpe fusionan la instantánea pornográfica y el género de elegancia fotográfica que su autor halló en las obras de Steichen y los fotosecesionistas, a quienes había admirado en la exposición *The Painterly Photograph,* organizada por su amigo John McKendrie en el Metropolitan Museum, en 1973. Hasta entonces no supo que la fotografía podía ser un arte, convencido quizá de que la fotografía era esencialmente documental, por emplear el término de Caffin. Su nueva meta, en sus propias palabras, había sido «jugar con los límites» entre arte y pornografía. Se requiere cierta suspensión de la actitud moralista para contemplar una Polaroid que Mapplethorpe dedicó a su propio pene inflado, erecto como una cachiporra gracias a un anillo de cuero que rodea sus testículos, en los mismos términos estéticos que las obras maestras de los fotosecesionistas en *The Painterly Photograph*, como por ejemplo el exquisito *Flatiron building*, de Steichen. Pero ésa fue la paradoja de su logro: mostrar eso cuya visión nos resulta a veces difícil de soportar en unas fotografías tan bellas que apenas si podemos despegar la vista de ellas. Tan obsesionado estaba con la belleza como con la especial actitud que mantuvo frente al sexo; en todo momento, su meta fue fusionar esas dos obsesiones dispares.

La era de la fotografía no arrancaría hasta medio siglo después de que Kant escribiera su texto sobre estética. Fox Talbot, su inventor, buscaba, por sus reconocidas deficiencias como dibujante, la forma de que la Naturaleza se transcribiera *a sí misma*, sin mediación de un artista: la cámara fotográfica era, en sus propias palabras, «el lápiz de la Naturaleza». La cámara se construyó basándose en los principios renacentistas, lo cual explica por qué, hasta la invención de la digitalización, las fotografías han desempeñado roles de carácter forense. La cámara era lo mismo que un testigo presencial. Luego, si uno tenía como meta el embellecimiento, estaba obligado a embellecer el objeto de la fotografía para después registrarlo, cosa que en parte hizo Mapplethorpe mediante sus luces y sus sombras. De este modo, resiste la teoría de la transparencia pictórica.

Pero la cosa no acaba aquí, ni siquiera para Kant, quien reconoció la capacidad del arte de representar como bellas las cosas



FIGURA 11. François Boucher, *Madame Pompadour en su tocador,* 1758. *Cubrir es mentir.*

más paradigmáticamente feas. Así pues, el cuadro debe de contribuir de un modo u otro a su belleza, ya que semejantes motivos carecen de ella. Aquí es donde Kant lanza su observación sobre la repugnancia como «la única clase de fealdad que no puede ser re-

presentada de acuerdo con la naturaleza sin destruir toda satisfacción estética y, por consiguiente, la *belleza artificial*». Subrayo lo de «belleza artificial». A eso me he referido yo como «embellecimiento»; sofisma estético que hace que lo peor aparezca mejor, en el que se implican la cosmética, la moda y la decoración, entre otros, y donde no tratamos con lo natural sino con una belleza manipulada. En el siglo XVIII, sobre todo en Francia, se trazaba un estrecho paralelismo entre pintar cuadros y pintar rostros: así, en su retrato de *Madame Pompadour en su tocador,* donde la gran dama aparece ante un espejo, brocha de colorete en mano, François Boucher casi está rindiendo homenaje a una colega de profesión. En el caso del rostro maquillado sería exacta la conclusión de Kant: «Somos conscientes de ello como arte aunque se parezca a la naturaleza». Se parece a la naturaleza en sus versiones más efectistas. Es, pues, una especie de falsificación visual: una trampa para incautos.

El término francés para «maquillar» es *farder* o «colorear», lo cual explica en parte la existencia de un tradicional recelo de los colores; también explica por qué Descartes llegó a decir que en realidad no necesitábamos los ojos para saber cómo era el mundo, pues los ciegos pueden sentir los contornos y conocer las formas de las cosas. Uno tiene la impresión de que Ruskin estaba pensando en el embellecimiento —o en el artificio— cuando, en su defensa de los prerrafaelitas británicos, condena virtualmente a toda la historia de la pintura posterior a Rafael. En la primera de sus dos cartas dirigidas a *The Times* de 1851, Ruskin escribió que sus jóvenes protegidos

> desean representar sin atender a ninguna de las normas al uso de la creación pictórica; y han elegido su apelativo, poco afortunado aunque oportuno, porque eso mismo habían hecho todos los artistas con anterioridad a los tiempos de Rafael; luego dejarían de hacerlo, sin embargo, y pintarían bellos cuadros en lugar de representar la cruda realidad, y así es como desde los días de Rafael hasta hoy el arte histórico ha entrado en franca decadencia.

Curiosamente, no importaba que esa realidad fuera imaginada, «inventada» por el artista en el otro sentido del término,[1] que fuera «falsa», pues, en el sentido de no que no existiera, siempre y cuando no fuera falseada en aras del embellecimiento.

Inevitablemente, los discípulos de Ruskin tomaron la cámara como modelo. Entre los prerrafaelitas americanos, librados al programa ruskiniano de la verdad visual, el mayor elogio que podía recibir un cuadro era que parecía haberse realizado con una cámara. El recurso a la fotografía fue, me parece, el árbitro incluso entre los prerrafaelitas ingleses y, como en el caso de sus homólogos americanos, sus cuadros aspiraban al elogio de su transparencia, como si se hubieran realizado con la cámara en una actitud documental. No eran cuadros «bellos» sino veraces.

Poco a poco la fotografía «estética» fue entrando en diálogo con el pictorialismo, en el que Stieglitz y los suyos trataban de dar a las fotografías un aspecto bello (y, según el criterio de Ruskin, falso) al conferirles el aspecto de pinturas. La propia pintura, sin embargo, había cambiado. Ya era *posrafaelita*, por así decir. Había dejado atrás la transparencia: existía para ser contemplada en sí misma, no para que se mirara a través de ella. No es que fuera abstracta: sus temas eran reconocibles. Pero creaba para ellos una atmósfera, absorbiéndolos, por así decir, en el propio cuadro. Arrancaba un movimiento que culminaría en el expresionismo abstracto, donde la propia pintura podía convertirse en el tema. Cuando Mapplethorpe lamentaba que la fotografía no fuese un arte, no tenía en mente a la pintura como modelo, por mucho que admirase a los pictorialistas, quienes sí la tuvieron como tal. Sus profesores en Pratt estaban poseídos por el ideario del expresionismo abstracto, pero *su propia idea* del artista modelo era Duchamp. El expresionismo abstracto no le habría permitido, ni entonces ni ahora, «jugar con los límites». Pero me estoy anticipando a mis argumentos.

Los cuadros modernos que Roger Fry incluyó en sus dos exposiciones de la Grafton Gallery estaban a medio camino entre Manet y, pongamos, Jackson Pollock y Franz Kline. No se les podía atribuir transparencia. Si eran bellos, no podía decirse que fuera ni por la belleza de sus temas —pues era imposible saber, a partir de los cuadros, qué aspecto tenían realmente los temas— ni por el embellecimiento. Podemos creer a Picasso cuando nos dice que la mujer representada en *Ma Jolie* era en verdad *jolie*, pero en sí el cuadro no ofrece ninguna prueba de que lo fuera. Luego si las obras eran bellas, no podía ser como cuando se muestra un tema bello o cuando se embellece, con la intervención artística, un tema que no sea bello. La crítica de arte necesitaba encontrar esos nuevos caminos. Fry aplazó la búsqueda al insistir en que en realidad eran bellos, aunque difíciles. Con este capítulo pretendo explicar cómo emplear el concepto de belleza con un mayor sentido de la responsabilidad crítica de lo que se ha venido haciendo hasta ahora. Y, al mismo tiempo, desdibujaré los límites entre los tres reinos de belleza tratados en el capítulo 3.

1. El autor alude aquí al doble significado de *make up*, que en inglés tanto significa «maquillar» como «inventar». (*N. del t.*)

Ver una belleza que no está ahí

Cuando Matisse expuso en 1905 su extraordinaria *Mujer con sombrero* para convertirse en el hazmerreír general, un artista alemán se le acercó y le preguntó de qué color era en realidad el vestido que llevaba madame Matisse durante la pose. Impaciente, Matisse replicó: «Negro, por supuesto». ¿A que debía referirse con eso de «por supuesto»? Quizá, sólo, a que las mujeres de la clase de madame Matisse iban por norma de negro. Viendo el cuadro no resulta fácil decidirlo, pero en todo caso la pregunta entonces sería: ¿qué tenía que ver el color del vestido de madame Matisse con cómo lo pintó el artista? La maravillosa recomendación de Mallarmé —*No pintar la cosa sino el efecto que ésta produce*— podría haber surgido de labios de Matisse en aquel instante, pero *entonces* la pregunta sería: ¿y qué quiere decir eso de «el efecto»? Sabemos que Amalie Matisse era una mujer fuerte y decidida, que trabajó de sombrerera para mantener a su familia en los días en que Matisse no vendía casi nada. El espectacular sombrero es el principal ele-



FIGURA 12. Henri Matisse, *Mujer con sombrero,* 1905. *Una proclama moral.*

mento del cuadro, y quiero pensar que Matisse la mostró con ese sombrero por razones similares a las que indujeron al papa Julio a pedirle a Miguel Ángel que le pintara con una espada: porque el sombrero era su espada, el emblema de su triunfo, de su dignidad y su fuerza. Era una proclama moral: en 1905, una mujer que llevaba un sombrero así y podía enfrentarse al mundo y decidir su propio destino. ¡*Naturalmente* que iba de negro! Y el propio Matisse tuvo que hacer su retrato tan valiente y poderoso como lo era su mujer, arriesgando mucho en la forma y el color. Roger Fry se equivoca de medio a medio cuando dice que a Matisse le interesaba el diseño, que deberíamos fijarnos en el diseño y que con el tiempo lo acabaríamos encontrando bello, que cuando el artista distorsiona lo hace en aras del diseño. No: a mi modo de ver, es, por lo menos, una pintura fuerte de una mujer fuerte. No es, sin embargo, una pintura bella de una mujer bella. Y en honor a la verdad, es imposible contemplar el cuadro como bello sin forzar el concepto de lo bello. La impresión inicial que recibimos de su fealdad es más fiel a la verdad artística que expresa. Pero, naturalmente, para captar la verdad debemos dejar de verla como fea a causa del modo en que se dibujó. El «mal» dibujo era parte del «efecto».

Cuando uno se expresa en estos términos en una crítica de arte, es inevitable que salga alguien afirmando que, para él o ella, *Mujer con sombrero* es realmente bello. Hace unos años, cuando en una conferencia sobre la belleza me referí al *Desnudo azul* de Matisse como un cuadro que no podía ser visto como bello, uno de mis colegas expresó su desacuerdo diciendo que *para él* sí que era bello. *Desnudo azul* fue uno de los escándalos del Armory Show en 1913; el otro era el *Desnudo bajando la escalera* de Duchamp. El escándalo, en este último, residía en que nadie podía encontrar el desnudo. Era como si a los espectadores se les dijera una cosa y se les mostrara otra; como si no pudieran fiarse de sus propios ojos. Hasta los colegas cubistas de Duchamp se sintieron desafiados por el cuadro, todo porque estaba tratando de representar el movimiento, violando alguna convención relativa a la estasis en el arte cubista. El caso del *Desnudo azul* era algo distinto: si alguien le hubiera preguntado a Matisse de qué color era la piel

de la modelo, él podría haber replicado con impaciencia: «Rosa, por supuesto». Pero en el cuadro lo que había era azul, violando el principio de transparencia. ¿Qué debió querer decir Matisse? ¿Por qué pintar azul lo que en realidad es rosa? ¿Y por qué pintar como algo horrible lo que quizás en la realidad había sido bello, o cuando menos bonito? Cuando alguien dice que el *Desnudo azul* es bello, se está limitando a expresar su admiración por el vigor y la fuerza del cuadro, por la decisión de Matisse de presentarnos un cuadro poderoso y no un cuadro agradable, de dirigir nuestra atención al cuadro y no a la persona, o de expresar, por hipotiposis, el poder de la belleza femenina mediante el poder de un cuadro que no es en modo alguno bello. El arte mundial, en su mayor parte, ni es bello ni fue creado con la idea de producir belleza. En el *Desnudo azul* hay más fidelidad moral que visual. En realidad la belleza es tan obvia como el azul: cuando está ahí no hay que esforzarse en verla. Uno sí debe esforzarse, en cambio, para descubrir que un cuadro es bueno aunque no sea bello, cuando desde siempre habíamos supuesto que la belleza era el modo en que debía entenderse el valor artístico.

Quisiera poner aún otro ejemplo, esta vez de Hegel, gran crítico de arte, cuando escribe sobre una obra maestra del artista que los prerrafaelitas denostaron. «Un reproche crítico que suele hacérsele a la *Transfiguración* de Rafael es que se quiebra en dos acciones totalmente carentes de mutua interconexión», escribe Hegel. Y en efecto ello es cierto, si consideramos el cuadro externamente: en la cima de la colina contemplamos la transfiguración y debajo tenemos la escena con el niño poseído por un espíritu impuro.

> Pero si atendemos al *espíritu* de la composición, por fuerza deberemos reparar en su vínculo supremo. Porque, por un lado, la transfiguración visible de Cristo consiste precisamente en su elevación por encima de la tierra y la separación de sus discípulos, lo cual también debe visualizarse como separación y partida; y, por otro lado, la sublimidad de Cristo se ve aquí especialmente transfigurada en un caso muy simple, en el que los discípulos no pueden ayudar al niño sin la ayuda del Señor. De modo que aquí la doble acción tiene en todo momento una razón de ser y la conexión se muestra dentro y fuera del hecho que un discípulo señale expresamente al Cristo que se ha separado de ellos, insinuando de este modo cuál es el verdadero destino del Hijo de Dios: estar al mismo tiempo en la tierra, con lo que se cumplirá el dicho: Donde dos o tres se reúnan en mi nombre, allí estaré yo entre ellos.

Ante esta obra formidable, términos como «diseño» o «belleza» se quedan cortos. El diseño viene determinado por el significado que Rafael pretende transmitir, el *effet* de ese acontecimiento que se ha propuesto representar por medios visuales, cuando el significado de la transfiguración no es del todo visual. Ruskin no se equivocó sobre Rafael: «exteriormente» a *La transfiguración* le falta verdad visual, es cierto, pero interiormente transmite una verdad más honda. En el cuadro vemos algo que nadie que hubiera estado allí habría podido ver: ese alguien, o habría quedado deslumbrado por la transfiguración de Cristo o se habría preocupado exclusivamente por el niño poseído. Rafael reúne esas dos percepciones dispares en una sola y asombrosa visión.

Se aprecian en este pasaje las notables diferencias entre un pensador como Hegel, que sentía una profunda atracción por el gran arte, y Kant, para quien experimentar el arte era lo mismo que experimentar la belleza natural, como la de las flores, las puestas de sol o las mujeres hermosas. Y en última instancia eso es precisamente lo que le falta a la concepción del arte de Moore. Al pensar la belleza artística Moore tomaba como modelo la belleza natural, como se aprecia en su idea de que sería mucho mejor que algo bello existiera en la realidad y no sólo en los cuadros. Cuando pensaba que un cuadro bello lo era del mismo modo en que la naturaleza es bella, no se equivocaba. Se equivocaba al pensar que si un cuadro era bueno era a causa de su belleza, y que si él no podía verla debía mirar más a fondo, como su discípulo Roger Fry insistió en que debemos hacer al enfrentarnos a un arte difícil.

Por sagaz que fuera, David Hume cae sin embargo en idéntico error, al creer que hay dos especies de belleza. Trata el tema casi como una acotación al margen, al objeto de señalar una ana-

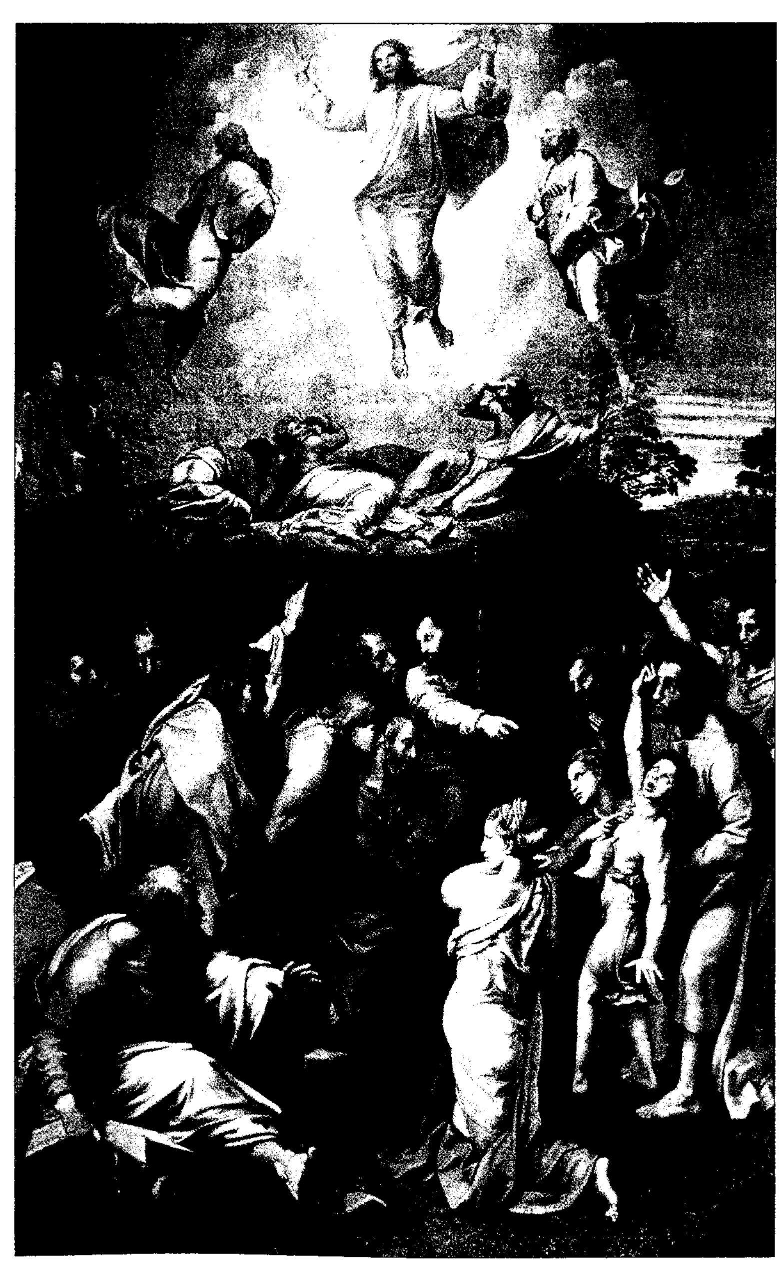


FIGURA 13. Rafael, *La transfiguración*, 1518-1520.
Deliberadamente inconexos.

logía entre dos visiones de las verdades morales, «según emanen de la Razón o del Sentimiento». Los sentimentalistas proclaman que «a la virtud corresponde el ser *amable*, y al vicio *odioso*». Este último término evoca lejanamente el asco: una repugnancia moral rayana en el rechazo físico. Simétricamente, el primero evoca una clase de atracción natural: nos atrae aquello que percibimos como bueno en los demás. Existe una clase de belleza, concede Hume, para la que se verificaría esto último: «Ciertas especies de belleza, las de tipo natural sobre todo, despiertan cuando se muestran por vez primera nuestro afecto y nuestra aprobación; y allí donde fracasan le resulta imposible a cualquier razonamiento el rectificar su influencia o el conformarlas a nuestro gusto y sentimiento». Frente a esta clase de belleza podríamos decir que sobre gustos no hay disputas. Pero Hume, como hombre de letras, tiene una idea clara de la capacidad transformadora del razonamiento crítico. Y aquí transcribo un gran pasaje de sus escritos: «En muchos órdenes de belleza, en particular los de las bellas artes, es preciso invertir mucho razonamiento para llegar a sentir el sentimiento correcto; y a menudo un falso deleite puede enmendarse mediante la argumentación y la reflexión. Existen razones para concluir que la belleza moral participa en gran medida de esta última especie y requiere el concurso de nuestras facultades intelectuales para poder ejercer una influencia apropiada en el alma humana».

Ese razonamiento al que apela Hume queda, creo, ilustrado en Hegel cuando habla de la *Transfiguración* de Rafael, o en mi intento de debatir *Mujer con sombrero* o *Desnudo azul.* Hume era hombre de letras y sus escritos sobre literatura describen cómo nos convencemos unos a otros de que una obra escrita es artísticamente mejor que otra, y por qué esto es así. Su error reside en suponer que aquello que nos convence es el razonamiento para aprehender su *belleza,* cuando en realidad se está refiriendo a su grandeza, superioridad y profundidad literaria. El término «estético» no se empleaba mucho en tiempos de Hume, al menos en inglés. Sería de gran utilidad que Hume hubiera sido capaz de distinguir entre belleza *estética* y lo que podríamos llamar belleza artística. Belleza estética es la que se percibe a través de los sentidos. La belleza ar-

tística requiere percepción e inteligencia crítica. Pero *¿por qué utilizar la palabra belleza en este último caso?* Algunas personas son guapas, otras no, mientras que otras son rematadamente feas. Registramos estas diferencias a través de los sentidos. Las personas nos atraen por su belleza; incluso nos enamoramos de ellas por ser bellas. Pero los seres humanos poseen cualidades intelectuales y carácter que nos atraen aunque la belleza esté ausente. Cuando Alcibíades elogia a Sócrates en el *Simposio*, lo que quiere decir es que hay cualidades en Sócrates que le atraen y que invalidan su conspicua y legendaria fealdad. Simone de Beauvoir amaba a Sartre no porque fuera guapo sino por esa improbable constelación de cualidades intelectuales y sexuales que le convertían en Sartre. A menudo, es cierto, elogiamos esas cualidades diciendo que son «bellas», pero esto nada tiene que ver con consideraciones estéticas y me da la impresión de que enmarañaríamos sin remedio el concepto de belleza si dijéramos que esas cualidades son otra especie u orden de belleza. Lo enmarañaríamos como lo enmarañan los defensores de Paul McCarthy cuando tratan de encontrar belleza en su obra abierta e innegablemente repugnante («No una belleza estándar, sino una belleza comprometida y ensimismada»). Análogamente, podemos llegar a admirar el *Desnudo azul* de Matisse, pese a su fealdad, por encima del *El nacimiento de Venus* de Chabanel, pese a su transparente presentación de la sonrosada belleza de la diosa. Propongo que limitemos el concepto de belleza a su identidad estética, que se remite a los sentidos, y reconozcamos en el arte algo que en sus ejemplos más elevados pertenece al pensamiento. El error de Fry, pese a toda su osadía artística, fue insistir en que las pinturas de Grafton eran bellas cuando cualquiera que entrase en la galería podía comprobar con sus propios ojos que no era así. Entretanto, él alimentaba una idea de la belleza diferida como recompensa a «un escrutinio atento». Como si a la larga nos fuéramos a ver recompensados por la clase de estremecimiento sensual que la belleza en sentido estético nos produce sin pagar el peaje de la argumentación o el análisis.

Debemos admirar a Hegel por ser el primer filósofo que de modo sistemático trata de distinguir, quizá con demasiada claridad, entre estética y filosofía del arte. La estética, observa, es «la ciencia de la sensación o el sentimiento», e implica al arte «cuando las obras de arte son tratadas en relación con los sentimientos que se supone deben producir, como por ejemplo el sentimiento de placer, admiración, temor, piedad, entre otros». Gran avance respecto a Kant, quien venía a limitar el repertorio significativo de afectos al placer y el dolor, con la importante excepción de la sublimidad. Hegel insiste en que la belleza artística es «más elevada» que la belleza de la naturaleza, y nos maravilla cuando escribe que «la belleza del arte es belleza *nacida y renacida del espíritu*». Hegel quería recalcar que el arte es un producto *intelectual* y que su belleza debe asimismo expresar el pensamiento que el arte encarna. Pero entonces ¿por qué no sostiene que el temor y la piedad, por tomar dos ejemplos que él adscribe a la estética, también son productos intelectuales? Ambos estaban hondamente relacionados con la tragedia, según la *Poética* de Aristóteles, y son componentes de la catarsis, que es una de las razones de que nos identifiquemos con las producciones trágicas. Evidentemente, si no lo hace es porque son sentimientos, como también lo es el sentido de la belleza cuando consideramos estéticamente el arte. Pero entonces, ¿qué es, exactamente, la belleza *artística* cuando no es estética?

Aquí es donde, en mi opinión, Hegel se confunde y probablemente se contradice, porque escribe que «la belleza del arte se presenta a sí misma a la *sensación*, el sentimiento, la intuición, la imaginación; su esfera es distinta a la del pensamiento y la aprehensión de su actividad y de sus productos requiere un órgano distinto al del pensamiento científico». Esto explica en buena medida que el arte haya llegado a su final, por invocar su celebrada tesis. Nos hemos remontado por encima de la esfera de los sentidos por cuanto la *filosofía* —o *Wissenschaft*— es un ejercicio de puro entendimiento y análisis. Hegel valora el arte porque en sus múltiples edades de oro hizo eso mismo de lo que es capaz la filosofía,

pero con las limitaciones impuestas por sus medios sensibles: «Los bellos días del arte griego se fueron ya, como la edad dorada de la tardía Edad Media». En contraste con la experiencia del arte, «el desarrollo de la reflexión en nuestra vida actual ha convertido en necesidad... el aferrarse a unas consideraciones generales y a través de ellas regular lo particular, con el resultado de que las formas, las leyes, los deberes, los derechos, las máximas universales, prevalecen como razones determinantes y son el gran moderador». Con el arte «exigimos... una calidad de vida donde lo universal no esté presente en forma de ley o máxima, sino que nos parezca uno con los sentidos y los sentimientos». Así pues, «las condiciones de nuestro tiempo presente no son propicias al arte». Luego el fin del arte, en Hegel, no tiene nada que ver con la decadencia del arte, sino con el hecho de que ya no necesitemos que las ideas se transmitan de forma sensible. Para Hegel, por tanto, el arte podría ser glorioso sin dejar por ello de estar acabado. Hasta cierto punto, la objeción que plantea al arte se parece un poco a la objeción kantiana al uso de ejemplos. En palabras de Kant, los ejemplos son «el carromato de la comprensión». Para Hegel, el arte era el carromato del espíritu. Penetramos en el plano más elevado de lo que él llama Espíritu Absoluto cuando ya no necesitamos el arte para satisfacer nuestras «necesidades más altas».

Pero esto nos deja con la pregunta de cómo la belleza, entendida en términos sensibles, puede realmente «nacer y renacer del espíritu». Hegel no nos da buenos ejemplos de belleza artística. Nos da buenos ejemplos de arte, cuya excelencia puede destacarse mediante una hábil crítica de arte, como en su espléndida interpretación de la *Transfiguración* o en su insuperable análisis de cuadros holandeses, que realmente son, o suelen ser, bellos, aunque bellos en un sentido sensible. Nadie admira la filosofía hegeliana del arte más que yo. Lo que debemos hacer para aceptarla es reconocer cómo el arte puede, y de hecho debe, ser racional y sensible a un tiempo. Y determinar entonces el modo en que sus propiedades sensibles se relacionan con su contenido racional, a lo cual dedicaré las restantes páginas de este libro.

Volvamos una vez más a Marcel Duchamp, cuyo arte no habría sido considerado como tal por Hegel ni por ninguno de sus contemporáneos. Por encima de la de cualquier otro, la obra de Duchamp fue la que con mayor ahínco quiso ejemplificar la disociación más radical de la estética respecto al arte, especialmente en sus *readymades* de 1915-1917. En 1924, Duchamp explicó que encontrar un objeto sin cualidades estéticas no era fácil; podemos hacernos una idea de sus intenciones si pensamos en su *Cepillo* (1916), que Calvin Tompkins caracteriza como «el más serenamente anestético de todos los *readymades* de Duchamp». ¡De nadie puede decirse que tenga buen o mal gusto en cuestión de cepillos para perros! Éstos encarnan el principio del *readymade* en tanto que no poseen «belleza ni fealdad, nada particularmente estético» y, desde este punto de vista, cualquiera de ellos es tan válido como el que más. Pero lo cierto es que Duchamp jamás liberó del todo su arte de lo que podríamos llamar objetualidad y, por tanto, de la sensación. En un simposio celebrado en el Museum of Modern Art en 1961, Duchamp habló de la relación entre los *readymades* y el «Arte», entendido como lo estéticamente placentero. Dijo que para él los *readymades* «no desembocaban en la nada o el cero»; él estaba haciendo algo «sin necesidad de invocar el esteticismo o el sentimiento o el gusto o cualquiera de esos elementos». Y concluía: «No quiero destruir el arte para nadie aparte de yo mismo». ¿Qué pasaría entonces si un artista quisiera reintroducir la belleza —siendo ésta al fin y al cabo una posibilidad—, no para Duchamp pero sí para otros?

Duchamp dio algo parecido a una respuesta a esta pregunta hablando de su más célebre *readymade*, el urinario que, con el título de *Fuente*, quiso presentar a la exposición de la Sociedad de Artistas Independientes de 1917. Es de sobra conocido que la obra venía firmada por R. Mutt, de quien entonces aún no se sabía que era uno más de entre la miríada de alias de Duchamp. Tras el fracaso, escribió «El Caso Richard Mutt» en la efímera revista *The Blind Man*, donde decía que «el señor Mutt... tomó un artículo de la vida

cotidiana y lo emplazó de modo que su significado útil desapareciera bajo el nuevo título y punto de vista; creó un nuevo pensamiento para ese objeto». Identificar ese «nuevo pensamiento» ha obsesionado a sus exegetas desde 1917. El mecenas de Duchamp, Walter Arensberg, supuso que dicho pensamiento era: «Una forma preciosa ha sido revelada». Lo cual, a mi entender, contradice la filosofía del *readymade*, pero no es mi deseo insistir ahora en este tema. La cuestión es que la obra es el pensamiento más el objeto, siendo en parte una función del pensamiento el determinar qué propiedades del *objeto* pertenecen a la *obra*. Puede que el urinario sea bello y cabría argumentar que como artículo doméstico aspiraba a ser atractivo y a expresar la sustancia misma de la pureza sanitaria en su radiante blancura. ¿Pero era relevante la belleza para el pensamiento del señor Mutt? El objeto puede ser bello, pero no es necesario que la *obra* lo sea. Deberemos identificar el significado de la obra tal y como el pensamiento lo ofrece, a fin de determinar si la obra es bella. Y así sería como Hume nos encarecería que viéramos el asunto. Son «nuestras facultades intelectuales» las que identifican el pensamiento mediante el cual interpretaremos el objeto. Y nuestras facultades intelectuales nos dirigen hacia aquellas cualidades sensibles suyas que afectan a su interpretación. La belleza del urinario ¿guarda alguna relación con el valor de *Fuente*? ¿O sólo tiene que ver con el valor de los urinarios según los principios que rigen la decoración de los baños, sin guardar relación alguna con el «pensamiento» de *Fuente*? Mejor dicho: la belleza, en caso de que exista, ¿contribuye o no al *significado* de la obra?

Son éstas cuestiones imposibles de dirimir sin recurrir a una interpretación de *Fuente*. Jean Clair escribe que el papel simbólico del urinario «no es elevar el estatus de un objeto industrial al de obra de arte, [sino] apoyar la sacralización arcaica de los desechos humanos y la adoración infantil de las propias heces». Por ello el autor explica la estética del asco a través, sobre todo, de la influencia de Duchamp. Yo en cambio veo a Duchamp como el artista que más que ninguna otra cosa ha querido producir un arte sin estética y reemplazar lo sensible por lo intelectual, como Hegel insistía que en general se había logrado gracias a la evolución histórica del «espíritu». En mi opinión, la estética del urinario como pieza de fontanería no desempeña ningún papel en su significado. Como tampoco lo desempeña en la interpretación de Jean Clair, ya que su asociación con la repugnancia es lo que determina su importancia histórica. Es éste un caso demasiado controvertido para demostrar el modo en que belleza y significado se encuentran internamente vinculados cuando la belleza de una obra *es* parte de su identidad.

Los manzanos de Balbec

Quisiera presentar ahora un par de ejemplos, uno de belleza natural y otro de artística, en los que la belleza desempeña un papel crucial en la experiencia. En ambos casos la belleza es estética. Y además es simple y directa, en el sentido en que se presentaría a cualquiera como tal sin que supusiera ventaja alguna el poseer una mayor educación. En el caso artístico, no obstante, podría darse una *resistencia* a la belleza a causa de ciertos prejuicios relativos al arte. Para poder aceptar la belleza, estas resistencias deben quedar superadas por algún tipo de educación sobre lo que es el arte. Esta educación no conduce a un nivel más elevado de belleza, porque semejante nivel no existe. Pero sí nos permite comprender que la belleza artística desempeña un papel en el significado de la obra a la que pertenece. Podríamos decir que en un caso así la belleza nace del espíritu porque el significado de la obra está internamente vinculado a sus cualidades estéticas. La belleza forma parte de la experiencia del arte. Pero la experiencia es mucho más rica que ese «estremecimiento retinal» impugnado por Duchamp, no porque sea algo de lo que avergonzarse, sino porque el arte es algo más que pura emoción óptica.

He elegido estos ejemplos porque plantean algunas cuestiones psicológicas relacionadas con los argumentos morales que asoman cuando a la belleza se la trata como algo superficial y falso frente a la realidad del mundo. Con estos ejemplos quiero, en

suma, contribuir a eliminar el estigma de la belleza, devolverle algo del valor moral que revistió en la estética eduardiana. ¡Ni que decir tiene que no pretendo abogar por la restauración de la belleza en la definición o esencia del arte!

El primer ejemplo, un tanto sobredeterminado, procede de Proust. En un capítulo titulado «Las intermitencias del corazón» del cuarto volumen de *En busca del tiempo perdido*, el Narrador ha regresado al balneario de Balbec. En su primera estancia allí le había acompañado su querida abuela, luego fallecida. La parte del libro en que describe la muerte de su abuela es curiosamente clínica y distanciada, algo que no concuerda con nuestras expectativas, dado el vínculo que les unía: creemos haber descubierto así una faceta nueva del carácter de Marcel, que nos parece una persona mucho más fría de lo que hubiéramos pensado. La impresión se termina revelando falsa: tan pronto como se sienta en su habitación del Grand Hotel le invade una sensación de pérdida y de dolor lacerante, sumiéndolo en una aguda depresión en la que la irrevocable ausencia de la abuela anega por completo su conciencia. Ahora Marcel está sentado, contemplando la fotografía de su abuela, que le tortura. Se da cuenta de lo egoísta que fue al dejarse ser el objeto del amor absolutamente entregado de su abuela, como por ejemplo cuando no vio lo enferma que estaba en esa primera estancia en Balbec. El estado de ánimo se prolonga hasta que el Narrador sale un día a dar un paseo en dirección a un camino que él y su abuela solían recorrer en el carruaje de Mme. De Villeparisis. El camino está enlodado, lo que le recuerda a su abuela y cómo solía volver manchada de barro cuando salía a pasear, hiciera el tiempo que hiciera. Hace sol y él asiste a un «espectáculo deslumbrante» que consiste en un manzanal en flor:

> ... ahora (los manzanos) se perdían de vista en plena floración, de un lujo insólito, los pies en el barro y en traje de baile, sin tomar precauciones para no macular el más maravilloso raso color rosa que se viera jamás y que brillaba bajo el sol; el lejano horizonte del mar daba a los manzanos como un fondo de estampa japonesa; si levantaba la cabeza para mirar el cielo entre las flores, que dejaban ver su azul ya despejado, casi violento, parecían apartarse para mostrar la profundidad de aquel paraíso. Bajo el azul, una brisa ligera, pero fría, daba un leve temblor a los rosados ramilletes. [Era] como si aquella belleza viva hubiera sido creada artificialmente por un aficionado al exotismo y a los colores. Pero aquella belleza emocionaba hasta llorar, porque, por lejos que fuera en sus efectos de arte refinado, se sentía que era natural, que aquellos manzanos estaban allí en pleno campo...

El ejemplo está sobredeterminado porque sólo alguien como Marcel hubiera visto este glorioso paisaje del modo en que él lo hace. Él, como su *alter ego* Swann, todo lo ve a través de las metáforas del arte. Difícilmente alguien que nunca hubiera visto grabados de Hiroshige o una Ascensión de la Virgen, o de cuya vida hubieran estado ausentes los vestidos de baile o el satén rosa, hubiera podido experimentar los manzanos como él lo hizo. Y a pesar de todo se trataba de un fragmento de belleza natural, que podría haber hecho enmudecer a cualquiera que hubiera tenido la suerte de contemplarlo. A partir de ese momento, nos dice Marcel, el dolor por su abuela empezó a remitir: metafóricamente, podría decirse que ella había entrado en el paraíso.

Los manzanos de Balbec podrían aparecer en una lista preparada por cualquiera de nosotros para ese mundo de belleza del que hablaba G. E. Moore. Un mundo con semejantes escenas sería mejor que un mundo de cenizas, nos aseguraría Moore. Sería algo tan obvio como que sus dos manos existen, para invocar uno de los más célebres argumentos del autor. Imposible hacer que alguien dude de algo así, porque ¿qué podría haber más cierto, qué prueba más sólida? Dudar de eso es dudar de modo irreversible. Y ésta es, me parece, la puntualización de Hume acerca de la belleza natural. No es posible convencer a nadie para que la sienta. La belleza natural ocupaba el centro de la experiencia de Marcel, aunque sus descripciones vengan envueltas en un halo de metáforas procedentes de su experiencia del arte. Uno podría sentir cómo su espíritu se eleva gracias a la belleza de los manzanos sin aportar a la experiencia las fatalidades que éstos ayudaron a resolver a Mar-

cel. Pero el ejemplo recurre a la belleza como ingrediente para sanar una enfermedad del alma. El Profeta Isaías escribe:

> Dadles belleza a cambio de cenizas,
> el aceite de la alegría a cambio del duelo, la
> prenda de la alabanza por el espíritu del pesar.

A Marcel le concedieron belleza a cambio de cenizas.

El *Vietnam Memorial*

Mi segundo ejemplo corresponde a una obra relativamente contemporánea, el *Vietnam Veterans' Memorial* (1982) de Maya Lin, que elijo porque se considera que posee una gran belleza tanto en el mundo artístico como entre las personas corrientes que han hecho de ella una de las vistas más admiradas de Washington D.C. El monumento es todo simplicidad. Consiste en dos alas triangulares simétricas que comparten una base vertical y están dispuestas en un suave ángulo —125 grados—, como brazos que envuelven delicadamente a quienes se aproximan a ellos. Es una forma muy reducida de la estructura situada frente a San Pedro, en Roma, pero que desempeña idéntico papel. Maya Lin era estudiante universitaria en Yale cuando presentó la idea y su profesor le dijo que el ángulo formado por las dos alas «tenía que significar algo». Las dos paredes son de granito negro brillante y en ellas están inscritos los nombres de todos los soldados norteamericanos muertos en la guerra de Vietnam, unos 58.000 en total, enumerados en orden cronológico en vez de alfabético como en algún momento durante el proceso se sugirió. Los compañeros de Lin criticaron la obra tildándola de «poesía visual» —tiene, al fin y al cabo, algo de libro— y cuestionaron sus méritos arquitectónicos. La artista tardó seis semanas en completar el modelo ganador, elegido por unanimidad de entre los 1.421 proyectos presentados y examinados bajo plica. Parece un cuento de hadas: Maya Ying Lin tenía veintiún años, era de ascendencia oriental y no había perdido a ningún ser

querido en el conflicto. Incumplía así todas las condiciones tácitas que se supone debía reunir el diseñador de un monumento como éste. Naturalmente, el jurado creyó que era la obra de un hombre.

Cuando Jan Scruggs, organizador del concurso y fusilero en el conflicto, vio por primera vez la obra sintió una profunda decepción. «Un gran murciélago. Algo con aspecto extraño que podía venir de Marte. Un alumno de tercera debía de haberse colado en el concurso. Todo el dinero de la fundación había ido a parar a la construcción de un enorme murciélago para veteranos. O a lo mejor simbolizaba un *boomerang*.» Scruggs pensó: «Es raro y me gustaría saber qué demonios es». Es increíble que no lo rechazaran. Todo el mundo se preguntó cómo reaccionaría el público en general, pero alguien le dijo a Scruggs: «Te sorprendería lo sutil que es el público en general». Lo cual, por supuesto, demostró ser cierto. Pero la estructura de la controversia de entrada vino dominada por la opinión de algunos, para quienes un monumento no debería ser «abstracto». Por esa razón, para apaciguar los ánimos de este sector del público, se erigió frente al monumento la estatua de un trío de soldados extremadamente realistas. En 1982, sin embargo, el público en general estaba educado, ya fuera en sus viajes y visitas a museos o en las clases escolares de historia del arte, o simplemente en los programas de arte en la televisión. Estaba preparado para aceptar una belleza que lo conmoviera. En 1982 Tony Silvers y Henry Chalfont realizaron una película, *Style Wars*, sobre los *graffiti* que se pintaban entonces en los vagones del metro de Nueva York. Sus «escritores», como se denominaban a sí mismos, procedían de sectores pobres de la sociedad, de zonas de viviendas subvencionadas, a menudo de familias rotas. Pero eran notablemente sutiles y tenían conocimientos artísticos, como la iconografía de sus obras demuestra.

La belleza del *Memorial* se percibe casi al instante y, en todo caso, se analiza y explica después aludiendo al modo en que los visitantes, que en muchos casos van allí a ver el nombre de alguien conocido o amado para calcarlo y llevárselo a casa, se ven reflejados en la misma pared que lleva inscrito el nombre de los muertos, como si existiera una comunidad entre vivos y muertos, aun-

que la muerte sea en sí eterna. Es posible ver a los tres soldados reflejados en la pared, e incluso cabe interpretar que los tres están contemplando su propio reflejo, además de tener inscritos sus nombres en el Libro de los Muertos. Con algo de voluntad, se puede incluso entender el monumento como una visión que se les está apareciendo, lo cual explicaría sus expresiones arrebatadas. Posiblemente exista una analogía con un fenómeno natural, la superficie de una extensión de agua muy quieta en la que se refleja el cielo, como en los enormes cuadros de nenúfares de Monet, que son mi modelo para pensar en ese Muro, ya que esas pinturas hacen visible el modo en que nubes y flores parecen ocupar un mismo espacio. Sea cual sea la explicación de esa belleza presentida del Muro, se entiende siempre en referencia al «pensamiento». Forma parte del significado de la obra. En el manzanal de Proust, el pensamiento es suyo. En el *Vietnam Veteran's Memorial* el pensamiento forma parte de la obra y explica su belleza. En la belleza natural, la belleza es externa al pensamiento, en arte la belleza es interna a la obra.

El texto en el que Jan Scruggs narra cómo nació el monumento se titula *To Heal a Nation* [«Sanar a una nación»]. En su opinión, las terribles heridas políticas infligidas por la guerra sólo podía curarlas un monumento levantado en el Mall de Washington D.C., que de hecho es tierra sagrada. En la medida en que una obra de arte sea capaz de sanar a una nación, el *Vietnam Veterans' Memorial* es candidata a un logro semejante. Pero mi pronóstico es que su belleza seguirá siendo apreciada y juzgada interna a su significado mucho después de que el conflicto que lo originó desaparezca de la memoria nacional, igual que pasó, por ejemplo, con la guerra de 1812. Como los manzanos de Balbec, podrá elevar el espíritu sin sanar necesariamente el alma.

Belleza interna

No pretendo, desde luego, integrar la idea de curación en el análisis de la belleza como tal, porque no siempre nos sentimos

abatidos cuando la belleza de algo nos llega. A veces la belleza se limita a detenernos en nuestro camino. La frase «Al ver un arco iris en el cielo el corazón me da un brinco» expresa una percepción básica de la belleza, donde la poesía llega tras la contemplación. El poema «La tierra no tiene nada más bello que mostrarnos» fue escrito, según reconoció su autor, en el techo de un carruaje camino de Francia: «Esta ciudad lleva ahora puesta, como un vestido/la belleza de la mañana». Todos nos hemos llevado sorpresas estéticas de esta clase. Incluso nos las llevamos en los museos.

Recuerdo que vi por primera vez una de las *Elegies for the Spanish Republic* de Robert Motherwell mientras recorría una exposición de pintura abstracta en el Metropolitan Museum, sin saber nada entonces de la obra ni de su autor, pero comprendiendo, nada más verla e intuitivamente, que era algo por lo que valía la pena pararse. No me esforcé entonces por analizar críticamente la obra, pero, como demostraré en el capítulo 5, las *Elegías* de Motherwell iban a convertirse para mí en un paradigma a la hora de pensar el lugar que la belleza ocupa en la filosofía del arte.

Lo que ahora me interesa es, sin embargo, la idea de «belleza interna», en la que la belleza del objeto es interna al significado de la obra. Que el *Vietnam Memorial* pueda experimentarse como bello está en relación con el «pensamiento» de la obra. En cambio, al menos tal y como yo la interpreto, en *Fuente* la belleza del urinario es externa al pensamiento del señor Mutt, que debemos tratar de reseguir a fin de experimentar la obra como es debido. Quizá la belleza natural sea siempre externa, salvo que veamos el mundo como obra de arte y su significado como el símbolo de su valor. Ésa habría sido más o menos la visión de Kant, quien concedía una importancia mucho mayor a la belleza natural que a la artística, mientras existieran fundamentos para distinguirlas. En la belleza natural veía la garantía de una profunda e intencionada armonía entre nosotros y el mundo.

La belleza interna no necesita semejantes presupuestos metafísicos. Sirve para ilustrar una modalidad en la cual el sentimiento está conectado con los pensamientos que animan a las obras de arte. Existen, por supuesto, otras modalidades aparte de la belleza

que conectan sentimiento y pensamiento en las obras de arte: la repugnancia, el erotismo, la sublimidad, además de la piedad y el terror y los otros casos que Hegel menciona en relación con la estética. Y esas modalidades ayudan a explicar por qué el arte es importante para la vida humana, por mucho que Hegel proclame con toda tranquilidad que hemos alcanzado una fase en la historia del espíritu en la que sólo la filosofía puede satisfacer «los intereses más profundos de la humanidad y las verdades más absolutas del espíritu». Como tales intereses están relacionados con la manera en que estamos hechos, nos podrían ayudar a iniciar la desintoxicación de la belleza en el arte y la filosofía contemporáneos, sin dejar de reconocer que ambos han demostrado que ésta no es inherente a la definición del arte. La belleza puede ser una de entre las muchas modalidades en que los pensamientos se presentan a la sensibilidad humana, puede explicar la importancia del arte para la existencia humana y por qué tenemos que reservarle un espacio en una definición aceptable del arte.

5. BELLEZA Y POLÍTICA

Cuando Dave Hickey lanzó en 1993 la idea de que la belleza iba a ser el problema clave de la década, bien poco había en el arte de la época que pareciera confirmar su predicción. Las obras presentadas en la Bienal Whitney de 1993, por ejemplo, eran en su mayoría acusatorias y de carácter rabiosamente político. Los visitantes quedaban polarizados ya desde el mostrador de la entrada, donde se les suministraban unas identificaciones de metal mate diseñadas por Daniel Martinez; pasaban con ello a convertirse en una de las obras de arte incluidas en la exposición, al llevar todo o parte del provocativo eslogan «Soy incapaz de imaginar que algún día quiera ser blanco». En la exposición también estaba la fa-

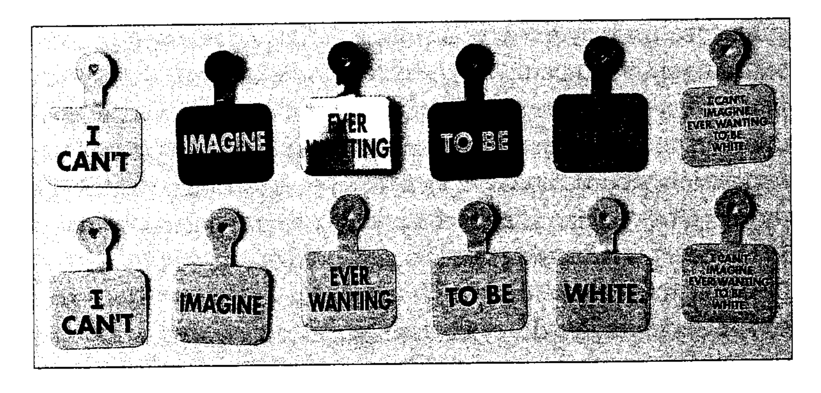


FIGURA 14. Daniel Martinez, *Chapas de entrada*, 1993. *Eslóganes que polarizan.*



FIGURA 15. Cinta de vídeo de la paliza a Rodney King grabada por George Holliday, 1991.
No es la obra de un artista.

mosa cinta de vídeo que reproducía una y otra vez, en bucle, la paliza que unos agentes de la policía de Los Ángeles propinaron a Rodney King. Quien grabó la cinta no era un artista, sino simplemente alguien que por casualidad pasaba por allí con una videocámara, y hubo debate sobre si debía haberse aceptado en la exposición, siendo como era incierto su estatus en tanto que obra de arte. No la habían presentado como la *Fuente* duchampiana en 1917, sino que había sido seleccionada por los comisarios de la exposición, que decidieron qué iba a exhibirse y qué no, y su presencia era un reflejo del cambiante estatus de los comisarios, que poco a poco se estaban convirtiendo en las figuras clave del mundo del arte. Cada vez más miembros del comisariado de los noventa se habían formado en los sesenta y veían el arte como un

medio para lanzar programas sociales y políticos. Pero en aquella época la distinción entre arte y cultura visual era un tema candente y la cinta era, sin duda, un reflejo de lo que le había sucedido a la definición del arte en los sesenta, cuando tantas cosas que durante tanto tiempo se había creído que formaban parte del concepto de arte desaparecieron del mapa. ¿Quién dijo que una obra de arte tenía que haber sido realizada por un artista? En todo caso, nada realizado por un artista, y menos aún un videoartista, había tenido en el pasado la repercusión social que tuvo la cinta de King, eso estaba claro. Su difusión televisiva nacional e internacional hizo de ella un emblema de las tensas relaciones entre las minorías y la policía en las ciudades norteamericanas. Se convirtió en un agente de cambio. A los comisarios no les importaba que fuera arte o no, sino la clase de realidad que mostraba. En este sentido, se erigió en modelo de un arte políticamente comprometido. Había contribuido a transformar la sociedad.

La Bienal de 1993 tuvo una enorme repercusión. En gran medida fue porque al tratar de transformar la sociedad, su efecto inmediato fue el de transformar el museo como institución que hasta entonces se seguía concibiendo en los términos de Henry James, como institución consagrada al conocimiento, cuando no directamente como santuario para la belleza. El gran personaje de su tardía novela *La copa dorada*, el coleccionista de arte Adam Verver, había sido transformado por la belleza y se entregaba a una vida de filantropía estética. Soñaba con donar a una ciudad americana un museo repleto de objetos bellos por el bien de su ciudadanía estéticamente deficitaria. Quería darles acceso a una clase de conocimiento que sólo está al alcance de personas cultas y ociosas con el suficiente tiempo y dinero para experimentar obras artísticamente bellas, convencido como estaba de que éste era uno de los bienes supremos de la vida. Esta exaltada visión del arte había cambiado mucho desde que la Vanguardia Intratable injuriase a la belleza tan sólo una década después de la publicación de la novela, pero el museo todavía era considerado como un espacio de conocimiento. El arte retenía cierta aura de santidad, aunque el conocimiento facilitado por los museos fuese, cada vez más, el cono-

cimiento del arte en sí. Hoy en día sería del todo desaconsejable, creo, que un museo en busca de fondos justificase sus peticiones basándose en el ideario profesado por Verver. Aun sin llegar a ser escépticos en cuestiones de estética, los patrocinadores tienden a pensar en la belleza más como en un lujo que como una necesidad espiritual. El financiamiento público se basa en la educación, pero ¿qué tienen hoy los museos para sustituir a la pobre y maltrecha belleza?

En las recientes décadas, se han venido desarrollando dos modelos educacionales en los museos: el modelo de iniciación al arte y el modelo de comprensión cultural. En este último el arte es un medio para el conocimiento de una cultura: en el primero, el arte es un objeto de conocimiento por derecho propio. Es el conocimiento del arte en cuanto arte, lo que a menudo significa llegar a comprender las obras a través de la apreciación de sus rasgos formales. Ello puede acompañarse o no de explicaciones históricas: qué obras influyeron en el artista y, quizás, a qué obras influyó éste a su vez. De todos modos, el objeto de conocimiento es la obra de arte; los patrocinadores se podrían preguntar qué valor tiene semejante conocimiento y podrían volver a esgrimir el argumento del elitismo. ¿Está justificado gastar el dinero de los contribuyentes en algo tan ajeno a las vidas de quienes visitan los museos, y no digamos ya las de quienes no los visitan? Si respondemos diciendo que el conocimiento del arte logra algo que los contribuyentes *deberían* considerar que vale la pena, bueno, valdría la pena decir qué es. Y aquí comparece el segundo modelo. El arte nos ayuda a entender las culturas a las que pertenece y, en el caso concreto del arte americano, ayuda a que los americanos entiendan su propia cultura y, por lo tanto, se entiendan a sí mismos. Buena parte de la publicidad del Whitney promete que sus exposiciones ayudarán a los espectadores a «descifrar» América. Las obras de arte son otras tantas ventanas abiertas a la vida interior de la cultura y a nuestra vida interior en cuanto miembros de dicha cultura.

Y ésa es la función atribuida a las Bienales Whitney. Su meta es dar a conocer lo que los artistas americanos han estado haciendo en los dos años previos. Quienes acudieron a la Bienal de 1993

esperaban adquirir conocimientos. En este sentido, eso es justo lo que adquirieron: descubrieron que los artistas americanos estaban profundamente comprometidos en la lucha contra las injusticias de raza, de clase y de género en América. Pero a los artistas no les preocupaba únicamente que los espectadores supieran qué estaban haciendo. Esos espectadores, a su vez, formaban parte de la sociedad que los artistas querían cambiar. Los problemas también eran suyos. Lo que se estaba insinuando es que el espectador no debía limitarse a contemplar lo que habían hecho los artistas: tenía que ayudarles a cambiar el mundo. La propia exposición actuaba como las identificaciones de la entrada: te implicabas de un modo u otro en temas raciales desde el momento en que te las ponías en la solapa de la chaqueta. Se estaba interpelando a los espectadores. Y los espectadores no habían ido allí para eso; no era eso lo que esperaban que les sucediera en el museo, no era eso lo que querían que fuera el museo o el arte.

El buen arte puede ser feo

Vista en retrospectiva, la Bienal de 1993 fue el punto álgido de la tempestad política de los ochenta. Y puede que Hickey demostrara tener más intuición que quienes estaban envueltos en los conflictos ideológicos encarnados en el mundo del arte de la época cuando vio que un período —o al menos una fase en la historia del arte— estaba tocando a su fin. Tal vez Hickey sospechara que el activismo artístico había cerrado un ciclo y que el retorno de la belleza podría ser un reflejo natural. En aquel irrepetible 1993, el departamento de historia del arte de la Universidad de Texas en Austin organizó un congreso en torno a la pregunta: «¿Qué le sucedió a la belleza?». Su director, el distinguido historiador del arte Richard Schiff, planteó la pregunta en términos de si la búsqueda de lo que él llamaba «excelencia artística» era compatible con «el discurso socioeconómico».

Me parece interesante que empleara la expresión «excelencia artística» como sinónimo aproximado de «belleza». Es crucial, sin embargo, distinguir entre la belleza *estética* y un sentido más am-

plio de la excelencia artística en que la belleza estética puede no tener importancia. Volvamos, una vez más, a la fundamental discusión de Roger Fry sobre la pintura postimpresionista que él mismo exhibió a principios del pasado siglo en Londres, y que los críticos juzgaron espantosa. Indiscutiblemente, Fry tenía razón al defender la excelencia artística de las obras, pero se equivocaba al decir que su belleza terminaría siendo descubierta cuando se llegaran a comprender los principios en que estaban basadas. Los críticos entraban en las exposiciones con una idea fija de cómo debía ser una pintura; lo que veían era tan disonante respecto a esa idea que apenas si podían considerarlo arte. La modernidad había cambiado el aspecto que iban a tener los cuadros. Oyendo a Fry, sin embargo, uno tiene la impresión de que una vez fueran comprendidos nos iban a parecer estéticamente bellos. Desde mi punto de vista, en cambio, importa reconocer que las obras nos pueden seguir pareciendo feas incluso después de haber descubierto su «excelencia artística». El reconocimiento de la excelencia no debe implicar necesariamente una transformación en la percepción estética. Las obras no cambian ante nuestros ojos, como sapos volviéndose príncipes. Ése es mi argumento frente a obras modernas como *Mujer con sombrero* y *Desnudo azul* de Matisse. Lo feo no se convierte en bello simplemente porque el arte feo sea bueno. En mi opinión, la excelencia artística está relacionada con lo que se supone que debe hacer el arte, con el efecto que aspira a producir. Las obras de la Bienal 1993 querían cambiar el modo en que pensamos y actuamos frente a las injusticias. Una obra feminista no aspira a granjearse nuestra admiración, sino a forzar un cambio en la manera de ver y tratar a las mujeres en nuestra sociedad. Si produce ese efecto, si consigue que los espectadores vean injusticias donde antes permanecían ciegos o indiferentes a ellas, es artísticamente excelente. Podemos estudiar la obra desde la perspectiva de cómo consigue el efecto que desea producir. No es ése, sin embargo, el modo principal en que se supone que nos debemos relacionar con ella. La obra pretende cambiar el modo en que sus espectadores ven el mundo. Ver el mundo como lugar de injusticias es *ipso facto* sentirse llamado a cambiarlo.

En cualquier caso, la mayoría de ponentes en «¿Qué le sucedió a la belleza?» utilizaron el término «excelencia artística» como si significara belleza estética —una obra es artísticamente excelente *porque* es estéticamente bella— y su respuesta, sobre todo entre los artistas, fue que la belleza seguía viva en *sus* obras. Y así era; lo que pasa es que se olvidaron de plantear la pregunta de si existe un conflicto entre la belleza y el «discurso socioeconómico». Quisiera reformular ahora la pregunta de Schiff: ¿puede el arte ser estéticamente bello cuando su contenido implica temas sociales? En la Bienal de 1993, por ejemplo, Sue Williams presentó una instalación sobre la discriminación a las mujeres. En ella se incluía una piscina harto realista de vómitos (de plástico), que generaba una repugnancia bastante obvia y que expresaba, casi con toda certeza, el asco que la artista sentía por los hombres en tanto que opresores sexuales. ¿Constituiría una crítica válida de la obra decir que le faltaba belleza estética? O bien, a la inversa, ¿habría sido una crítica válida decir de una obra con este tema y actitudes que era bella? ¿Existe o no un conflicto interno entre la belleza y ciertos contenidos? Mejor dicho: ¿acaso no es el asco la estética más apropiada para un arte que trata de la clase de contenidos propuestos por la obra de Sue Williams? ¿Era un signo de «excelencia artística» que su obra provocara el asco de sus espectadores, no tanto por la obra como por aquello de lo que trataba? En relación con ese contenido ¿sería la belleza no sólo irrelevante sino un error artístico?

Las *Elegías* de Motherwell

Examinemos ahora un caso en el que la belleza estética es un acierto artístico: las *Elegies for the Spanish Republic*, de Robert Motherwell. Ya he comentado lo bella que me pareció una de esas pinturas cuando la vi por primera vez, sin saber nada de ella. El crítico Clement Greenberg solía taparse los ojos mientras ponían el cuadro en su sitio, para luego abrirlos de golpe, con la idea de que lo que llega a los ojos sin referencias a ningún pensamiento previo es la prueba de la excelencia de un cuadro. Hasta cierto



FIGURA 16. Robert Motherwell, *Elegy for the Spanish Republic N.º 172 (with Blood)*, 1989. © Dedalus Foundation, Inc. / Licensed by VAGA, New York, NY
La belleza forma parte del significado.

punto, la metodología de Greenberg conecta con una reflexión kantiana sobre la belleza. «Es bello —escribe Kant— lo que agrada universalmente y sin concepto». Quiero subrayar lo de «sin concepto». Esto indica que la belleza es un contenido no conceptual de ciertas experiencias, que por supuesto pueden contribuir a una experiencia más amplia de una obra de arte, cuando es tomado como parte del significado de esta última: lo vimos en el capítulo anterior. Si no me equivoco, Greenberg buscaba obtener una impresión del objeto antes de que un concepto pudiera entrar en juego, basando su juicio de la obra en esa «primera mirada» conceptualmente incontaminada. Por mi parte, no creo que tengamos una idea definida de cuánta información extraestética nos llega con la primera mirada. Pero debo admitir que al ver por vez primera el cuadro de Motherwell, supe que era bello mediante esa misma prueba: su belleza hizo que me detuviera. Entonces no reflexioné

demasiado acerca de su significado. Cuando lo hice, sin embargo, descubrí que las *Elegías* —a su muerte, Motherwell había pintado más de 170— eran artísticamente excelentes no sólo porque eran bellas sino porque su belleza era un acierto artístico. Quiero decir que, cuando capté su *pensamiento*, comprendí que su belleza estética era interna a su significado.

Todas las *Elegías* son composiciones en blanco y negro de gran formato, con algún punto ocasional en rojo u ocre. Generalmente presentan dos o tres óvalos negros intercalados con anchas barras verticales. Se pintaron libremente y con bastante urgencia: da la impresión de que la pintura negra fue arrojada sobre ellas, con algunas salpicaduras y goteos adicionales. *Elegy for the Spanish Republic 172 (with Blood)* también presenta una *tache* de pintura rojo sangre. Los espectadores han interpretado las formas de distintas maneras. Para algunos los óvalos son testículos y la forma vertical el pene de un toro, pero esto pierde plausibilidad cuando aparecen más de dos óvalos y más de una vertical. Otros ven los óvalos y las verticales en referencia al motivo decorativo tradicional del huevo y el dardo, pero eso vuelve críptico el título de las pinturas. A mí me pareció que los óvalos eran figuras con chales negros y las verticales postes rotos, como ruinas de edificios caídos. La belleza de los cuadros no se expresa diciendo que lo que esas formas representan es en sí hermoso. «Cuán bellas esas mujeres de luto junto a los postes destrozados de sus hogares quemados y bombardeados, recortándose contra el pálido cielo del amanecer» no es una visión moralmente admisible. Es decir, que si uno llegara a ver en la vida real una escena así y la encontrara bella, se preguntaría en qué clase de monstruo se había convertido y rápidamente pensaría en cómo prestar alguna ayuda. Las severas formas negras, sin embargo, dan en efecto la impresión de ser figuras informes en un paisaje roto, que por fuerza tiene que ser una escena de sufrimiento. Las obras, sin embargo, son incuestionablemente bellas, como corresponde al estado de ánimo anunciado por su título: elegías. Son meditaciones visuales sobre la muerte de una forma de vida. Las elegías son mitad música y mitad poesía; su cadencia y lenguaje vienen delimitados por el tema de la muer-

te y expresan dolor, lo comparta el artista o no. Las *Spanish Elegies,* como se las denomina, expresan, con las más inquietantes y evocadoras formas y colores, ritmos y proporciones, la muerte de un ideal político, sean cuales fueran las terribles realidades que históricamente pudieran asociarse a dicha muerte.

La elegía corresponde a uno de los grandes estados de ánimo humanos; es una forma de respuesta artística ante lo que no es posible soportar, o que sólo cabe soportar. Tras la muerte de Franco, el gobierno español honró a Motherwell por haber mantenido el único estado anímico moralmente aceptable durante los años de la dictadura, una clase de memoria moral perdurable que, a mi entender, no tiene parangón en el arte del siglo xx. El *Guernica* de Picasso, por ejemplo, no es elegíaco. Expresa indignación y trastorno. También es blanco y negro, pero sería erróneo decir que es bello. Se exhibió exhaustivamente para reunir dinero para las causas antifascistas. A su manera, el *Guernica* fue pintado en el espíritu que moduló las obras de la Bienal Whitney de 1993.

Las elegías son la respuesta artística a unos acontecimientos ante los que la respuesta *emocional* natural es la aflicción, que el diccionario define como «profundo desconsuelo y pesar (como en la pérdida de un ser amado)». Sospecho que sabemos muy poco sobre la psicología de la pérdida para entender por qué la creación de belleza es una forma tan apropiada de señalarla; por qué llevamos flores a las tumbas, o a los funerales, o por qué cierta clase de música define el estado de ánimo de los dolientes. Es como si la belleza hiciese de catalizador, transformando el dolor crudo en una serena tristeza, ayudando a que las lágrimas salgan y poniendo al mismo tiempo la pérdida, por así decir, en cierta perspectiva filosófica. El recurso a la belleza parece surgir espontáneamente en las ocasiones en que se siente una gran aflicción. En los ochenta, cuando tantos hombres jóvenes empezaban a morir de sida, el funeral gay se convirtió en una especie de forma de arte. Las víctimas planificaban sus funerales cuidadosamente y con originalidad, llenándolos de las cosas que habían dado belleza a sus vidas. La belleza encarnaba los valores que les habían ayudado a vivir. Y de nuevo, inmediatamente después del ataque terrorista al World Trade Center, aparecieron templos improvisados por toda la ciudad de Nueva York. Todos eran más o menos iguales, todos hondamente conmovedores: velas votivas, flores, banderas, globos, a veces recortes de papel con poemas. Eran la respuesta popular inmediata a la inmensa tristeza que invadió todo Nueva York. El sentimiento era más elegíaco que airado: los templos eran la expresión exterior de unos corazones destrozados por lo que se entendía que era el final de una forma de vida. «Nada volverá a ser lo mismo» fue una observación habitual en aquellas primeras jornadas tras el 11 de septiembre.

La conjunción de la belleza con la ocasión del dolor moral transforma en cierto modo el dolor, rebajando su gravedad en un ejercicio de liberación. Y como la ocasión de la elegía es pública, la tristeza es compartida. Deja de ser algo individual. Quedamos absorbidos en una comunidad de dolientes. El efecto de la elegía es filosófico a la vez que artístico: dota a la pérdida de cierto significado al distanciarnos de ella y al reducir la distancia entre quienes la sienten, entre quienes forman, como suele decirse, una comunidad en la desgracia. Supongo que eso es lo que el gobierno español debió de pensar que habían hecho los cuadros de Motherwell. Habían mantenido con vida el sentimiento. Como son elegías, universalizan a través del filosofar. Pero hay otra clase de respuesta, precisamente la respuesta airada, la respuesta evocada por el *Guernica* en el caso del arte y de «la guerra contra el terrorismo» en el caso de la política. Una cosa es cuando se derrumban imperios distantes y de ellos no restan sino ruinas, las piernas sin tronco de Ozymandias, Rey de Reyes; los eriales vacíos y vientos leves del desierto vuelven instantáneamente patética la orgullosa leyenda. Sentimentalizamos las ruinas: por eso resultaban tan conmovedoras para el temperamento de los románticos, que podían plantarse ante ellas o entrar en ellas y reflexionar sobre la transitoriedad de la gloria. Pero nos resulta casi imposible hacer eso mismo ante los escombros recientes, donde la negrura no es pátina del tiempo y la naturaleza sino el producto calcinado del fuego y la sangre seca. ¿Es la modalidad elegíaca la mejor respuesta para una catástrofe política tan próxima? La distancia interpuesta por la belleza

¿no será acaso demasiado brusca? ¿Tenemos derecho moral a deshacernos en elegías por algo que no era en modo alguno inevitable ni universal ni necesario? Pensemos, volviendo a la muerte individual, en qué clase de respuesta humana es la belleza cuando tenemos la sensación de que la muerte no era inevitable (aunque la muerte considerada en abstracto sí lo sea): supongamos que nuestra pareja ha muerto de sida y creamos que se podría o debería haber hecho algo. Sentiríamos ira porque no se había hecho nada, culparíamos y acusaríamos: en un caso así, la belleza que espontáneamente surgiría en nosotros también parecería errónea, errónea porque nos sentiríamos llamados a actuar (a «entrar en acción») y no a filosofar. La elegía entra entonces en conflicto con el impulso de reaccionar y continuar la lucha.

Ésta sería una crítica posible a los cuadros de Motherwell. La *vita contemplativa* y la *vita activa* indican distintos caminos, tanto en el arte como en la conducta moral. Mi preocupación inmediata es aquí de carácter filosófico. Me interesa destacar, sobre todo, que la belleza de los cuadros de Motherwell es interna. No hay que admirar los cuadros por ser bellos, sino porque el que lo sean está internamente vinculado con su referente y su modalidad. La belleza es uno de los ingredientes del contenido de la obra, exactamente igual, a mi entender, que las cadencias en las elegías cantadas o declamadas. Pero también es cierto que a veces es un error presentar como bello lo que clama, si no a la acción, sí al menos a la indignación. La belleza no siempre es un acierto. Las fotografías de Sebastao Salgado de una humanidad sufriente son bellas, como invariablemente lo es su trabajo. Pero ¿tenemos derecho a mostrar semejante sufrimiento de maneras hermosas? ¿No implica acaso la belleza de la representación que su contenido es de un modo u otro inevitable, como la muerte? ¿No son esas fotografías poco edificantes en la disonancia que muestran entre su belleza y el dolor de su contenido? Si la belleza está internamente vinculada al contenido de una obra, una posible crítica de la obra es que sea bella cuando no es adecuado que lo sea.

En una reseña a la biografía de Picasso escrita por John Richardson, el crítico londinense Richard Dorment escribe:

> Nos parece hoy extraño que por un momento Picasso creyera que el clasicismo decorativo de Puvis de Chavannes pudiera ser un conducto apropiado para las trágicas emociones que quiso expresar en la serie de pinturas inspiradas por las prostitutas sifilíticas de la cárcel de Saint-Lazare, pero así fue. Muchas de las pinturas suntuosamente lacrimógenas de esas solitarias figuras caminando pesadamente por paisajes vacíos o acurrucadas bajo la blanca luz de la luna son esencialmente falsas, porque su seductora belleza se contradice con el sufrimiento genuino en el que se basan.

Tengo mis dudas acerca de esta valoración, por la sencilla razón de que dudo de las repercusiones que pueda tener para las *Elegías* de Motherwell. ¿Qué tratamiento artístico *es* el apropiado para describir prostitutas encarceladas? Un estilo directo y documental transmite un mensaje; una representación que encarne una cólera retórica, otro. Picasso no tenía ninguna obligación de pintar prostitutas, pero parecía un tema natural para alguien que compartiera la actitud sentimentalizante del siglo XIX respecto a estas mujeres, una suerte de legado baudeleriano. Parece indiscutible que la sentimentalización del sufrimiento abría cierto mercado a las obras de esta clase: baste pensar en cómo se sigue conmoviendo el público por el frío, el hambre, la pobreza, la enfermedad y la muerte en *La Bohème*. «Hay un toque de erotismo —escribe John Richardson—, e incluso de sadismo, en el modo en que están retratadas.» En cierto modo, Picasso embelleció a las mujeres porque le gustaba la idea de una mujer hermosa obligada a sufrir. Una mujer fea, o una mujer afeada por la dureza de sus circunstancias, impide la posibilidad de este perverso placer. Pensemos, al fin y al cabo, en la historia de las representaciones de víctimas femeninas, desnudas y encadenadas a rocas, esperando a sus rescatadores. Me imagino que a nadie le despertaría interés erótico

rescatar a una bruja, o a una mujer consumida y hambrienta. Pero esto significa que, en general, la belleza en la representación de las víctimas de este tipo está sujeta a una crítica moral relacionada no tanto con «la mirada» como con el hecho de que quien mira se complazca en el tormento de una mujer hermosa. Desde esta óptica, las obras picassianas de este período no serían del todo falsas: se inscriben en cierta tradición en la que el uso de la belleza es perverso. Tal vez el modo correcto de representar a esas víctimas, desde un punto de vista moral, sería excluir todo placer de esa clase y de este modo excluir la belleza en favor de la documentación o la indignación. En cualquier caso, importa reconocer que, de ser esto cierto, Dorment se equivoca cuando habla de un Picasso que «aprende a prescindir del consuelo de la belleza visual». En casos como éste, la belleza no es consuelo sino goce, un dispositivo para aumentar el apetito, para deleitarse en el espectáculo del sufrimiento. Y ciertamente, como dice Richardson, «Picasso representa a las mujeres con cierto goce como "máquinas sufrientes"». Pero la cuestión sería entonces si los modelos de Picasso no fueron siempre víctimas de su estilo, del modo en que el artista imponía su voluntad mediante una reconstrucción de los cuerpos en función de sus propios apetitos.

A la luz de estas consideraciones cuesta un poco aceptar la idea de Dorment según la cual la renuncia generalizada de Picasso a la belleza «es lo que le hace infinitamente más grande como artista que Matisse», como si Matisse no pudiera vivir sin el «consuelo». A decir verdad, como he sostenido, sería muy difícil aceptar la afirmación de que el *Desnudo azul* de Matisse es bello en modo alguno: la ferocidad, la fuerza y la fealdad de la mujer son tales que el voyeurismo parece descartado, y no digamos ya la excitación sexual: es como si la fealdad fuera una especie de velo de modestia con el que Matisse cubrió su desnudez. Y aun así, es un lugar común entre la crítica decir que la obra de Matisse durante su etapa de Niza es inferior a su obra de la etapa del *Desnudo azul*, precisamente porque es casi barrocamente hermosa. No comparto en absoluto esta opinión. La belleza de estas obras es interna a su significado. El mundo representado por Matisse es un mundo de belleza y las propias obras pertenecen al mundo que muestran. En este sentido, Matisse es totalmente coherente, hedonista y voluptuoso en vez de sádico: se ha esforzado en crear un mundo que excluye el sufrimiento y, con él, el placer que de él pudiera derivarse. Su corpus más representativo posee la cualidad estética de un jardín medieval —un jardín amoroso— donde todo lo que no armonice con la atmósfera de belleza ha quedado fuera del recinto que lo amuralla. Estar en presencia de un Matisse es contemplar ese jardín y estar en presencia del espíritu del jardín (o de su encarnación): un fragmento del paraíso terrenal. Pero ¿qué hay de malo en crear un espacio de belleza en un mundo cruel? Matisse sabía cómo era el mundo y creó un santuario de belleza en su habitación de un hotel en Niza, con flores y paños y adorables mujeres (¡y con sus propios cuadros en el caballete o en la pared!) muy en la línea, diría yo, de los aposentos de Estambul descritos por John Berger. Todo ello crea una distancia frente a las inclemencias del mundo y, en este sentido, se inscriben en el mismo espacio que las *Elegías*. Eso es lo que Matisse quiso para su obra.

Me resultaría muy difícil, partiendo de estas consideraciones —o basándome únicamente en ellas—, ver a Matisse como inferior a Picasso y no digamos ya como «infinitamente» inferior, pero la afirmación de Dorment en este sentido parece claramente enraizada en alguna desautorización de la belleza como cualidad estética susceptible de ser buscada o a la cual se pueda recurrir. Creo que para él belleza es consuelo, y consuelo significa atenuar la amarga verdad, frente a la cual sería moralmente más admirable admitirla y afrontarla que negarla. Y en la medida en que esta actitud representa la postura actual, podemos comprender qué le ha pasado a la belleza en el arte contemporáneo. Al arte no le corresponde consolar. La actitud de Dorment está claramente en la línea de la Vanguardia Intratable. La relación entre arte y sociedad es la de un irreconciliable antagonismo, en el que la belleza artística se acuesta con el enemigo. Pero esto equivale a reconocer que la belleza posee el efecto que aquí le hemos atribuido de consuelo y alivio, como en los cuadros que Matisse pintó en Niza, en las *Spanish Elegies*, en el *Vietnam Veterans' Memorial*, o en los tem-

plos post-11 de septiembre. Sirve para poner el sufrimiento en una especie de perspectiva filosófica.

¿Merece el mundo la belleza?

Supongo que en idénticos términos debió de soñar Adam Verver en su museo para la Ciudad Americana, como isla de luz en el mundo gris y deprimente de una ciudad industrial. A su modo, era como una iglesia. La iglesia es un espacio de luz, música y alabanzas. Tradicionalmente la gente se bañaba el sábado por la noche para limpiarse a la espera del sabath; y el domingo por la mañana se mudaba para penetrar en su espacio, como reconocimiento simbólico de la diferencia moral entre interior y exterior, que metafóricamente encarna la diferencia entre el valle de lágrimas donde transcurre la existencia humana y el reino glorioso que les espera. Pero este contraste implicaba cierta aceptación del modo en que eran las cosas fuera de la iglesia. Verver no da indicios de sentir ninguna responsabilidad por cambiar el mundo que hizo de él un hombre rico, ni por mejorar la vida cotidiana de aquellos cuyos esfuerzos le permitieron comprar azulejos de Damasco y retablos de Siena para elevarse estéticamente y casarse, por si fuera poco, con una gran belleza para su bienestar estético personal. ¿Por qué no invertir su dinero, en cambio, en hospitales y escuelas? ¿Por qué no hacer que el mundo exterior al museo sea lo bastante bello para que desaparezca la necesidad de una belleza compensatoria en su interior? Con la religión cabía argumentar que el motivo de que las mujeres alumbren a sus hijos con dolor y los hombres se ganen el pan con el sudor de su frente es la desobediencia original que exilió a nuestros primeros padres del paraíso al cruel mundo que merecían. La vida es un castigo. La belleza queda para la próxima vida, si cumplimos con nuestros deberes en ésta. ¿Quién osaría cuestionar los caminos del Señor? Pero Verver vivía en la cúspide del siglo XX. ¿Por qué debemos soportar el mundo tal y como es, o aliviarlo construyendo islas de belleza para intervalos de recreo, cuando podríamos aliviarlo directamente?



Figura 17. Philip Guston, *The Studio,* 1969.
Completarse sin colaborar.

Por supuesto, cabe denunciar la inmoralidad de mostrarse filosófico en asuntos que parecen reclamar acción y cambios. Decir, respecto a las agresiones sexuales contra las mujeres, que bueno, que los hombres siempre serán hombres, como si eso fuera una verdad eterna, es un gravísimo error. O, tomando otro ejem-

plo, es un error evidente apelar a Cristo diciendo que siempre tendremos pobres como excusa para no hacer nada respecto a los indigentes. Si la belleza implica ponernos filosóficos, entonces existen argumentos claros en contra de la pertinencia moral de la belleza. Y si el arte está internamente ligado a la belleza, existe un argumento moral en contra del arte. Los artistas de la Bienal Whitney de 1993 podían dar las gracias a la Vanguardia Intratable por romper esa ligazón. ¿Por qué iban a crear belleza para un mundo corrupto?

El pintor norteamericano Philip Guston pintó abstracciones líricas en los años cincuenta y primeros sesenta, para a continuación preguntarse qué derecho tenía él de crear belleza cuando el mundo era un escenario de horrores; de este modo pasó a pintar cómics de alegoría política, con miembros despedazados y figuras encapuchadas que fumaban puros. Para Guston la cuestión era: ¿cómo podía uno seguir pintando imágenes bellas cuando el mundo caía en pedazos? La búsqueda de pureza estética no era una opción viable. Necesitaba encontrar un arte acorde con su desasosiego moral. «La guerra de Vietnam era lo que estaba sucediendo en América, la brutalidad del mundo». Y aquí su lenguaje realmente adopta un matiz lírico:

> Qué clase de hombre soy, sentado en mi casa, leyendo revistas, incubando una frustrada furia por todo, para luego entrar en mi estudio para *ajustar un rojo a un azul*. Tenía que existir, pensé, un modo de que yo pudiera hacer algo al respecto. Sabía que ante mí se estaba abriendo un camino. Un camino incipiente y muy duro. Quise ser completo otra vez, como lo fui en mi niñez.

Guston empezó a ver su anterior estilo pictórico como algo que ya no era moralmente aceptable, habida cuenta de cómo iban las cosas en el mundo. Si el arte tiene que existir, entonces no debe ser bello, porque el mundo tal y como es no merece la belleza. La verdad artística debe, por tanto, ser tan áspera y cruda como la propia vida humana, y el arte purgado de belleza servirá, a su manera, de espejo de lo que han hecho los seres humanos. Una vez se

le haya extirpado el estigma de la belleza, el arte podrá darle al mundo su merecido. Los embellecedores son, por así decir, colaboracionistas.

Belleza opcional

¿Pero acaso no se plantea también aquí un interrogante sobre la conveniencia del arte mismo? Porque aun no siendo bello, el arte ya está de por sí lo bastante vinculado internamente a la filosofía como para que el mero hecho de crear arte, en lugar de actuar directamente allí donde sea posible hacerlo, suscita cuestiones de prioridad moral. Cuestión bastante peligrosa para la filosofía y más aún, por tanto, para un texto como éste. Las *Spanish Elegies* ponen la pérdida política en una perspectiva filosófica, pero si eso constituye un error, ¿qué validez puede ostentar la propia filosofía, que *todo* lo pone en una perspectiva filosófica?

La respuesta está, creo, en eso que le hizo pensar a Hegel en el arte y la filosofía como formas desviadas de una misma cosa. Ambos eran momentos de lo que él denominaba Espíritu Absoluto, queriendo decir con ello que en ambos —y en la religión como tercero de tales momentos— el espíritu se convierte en su propio tema, poniéndose a sí mismo en perspectiva. Por desgracia el término «espíritu» queda fuera de nuestro alcance, pero eso de lo que habla Hegel resulta bastante accesible. Hegel habla del conocimiento de nosotros mismos, del conocimiento que el yo tiene de su propia realidad profunda. Para él, el arte sólo era inferior a la filosofía por cuanto dependía de encauzar su contenido en algún medio de carácter sensible. Pero eso no debe preocuparnos ahora. Lo importante es considerar que el arte es uno de los modos en que nos representamos para nosotros mismos, razón por la cual, al fin y al cabo, Hamlet hablaba del arte como espejo. La filosofía es una lucha por expresar en palabras lo que nosotros, en tanto que seres humanos, somos en los términos más generales que seamos capaces de encontrar. Somos *res cogitans*. Somos máquinas. Somos *Dasein*. Somos *voluntad de poder*. Somos *Geist*. Resulta muy

difícil, como sabemos, visualizar lo que querían decir los autores de estas ideas. En realidad, es imposible encontrar una imagen que abarque por entero estas ideas y Descartes fue bastante explícito cuando dijo que cualquier imagen era una falsificación de lo que realmente somos. Pero Hamlet encontró el modo de poner en una representación dramática lo que él sabía que era su tío —un envenenador, un fratricida— y, además, de un modo en que el tío, además de reconocerse a sí mismo, comprendió que Hamlet sabía una verdad que él creía oculta.

Eso mismo trataron de hacer los artistas de la Bienal de 1993. Mostraron a sus conciudadanos americanos como víctimas y como verdugos. En la exposición había muy poca belleza, pero ¿cómo podría haber sido de otro modo si la belleza era en sí incompatible con semejantes contenidos? ¿Cómo podían contentarse con «ajustar un rojo a un azul» cuando veían a la sociedad como un teatro de injusticia y opresión? En este caso, el problema no fueron tanto las obras tomadas individualmente como la sensación de que la exposición en su conjunto era un festival de agravios. Fue como un congreso de oradores callejeros, cada uno de ellos tratando de concienciar a los espectadores de sus faltas morales. Pero en realidad la culpa había sido de los comisarios. Su exposición era radicalmente distinta de las primeras bienales, con sus bodegones, paisajes, desnudos, interiores y retratos, contenidos todos ellos a los que la belleza podía vincularse internamente. Esos mismos contenidos tradicionales habían sido presentados en formas que *no* eran bellas por los incipientes modernos, reunidos por Roger Fry en los años inmediatamente anteriores a la Gran Guerra. Pero los contenidos abordados por los artistas de 1993 no tenían nada que ver con los tradicionales. Hubiera sido un error embellecer contenidos como éstos. Su objetivo era cambiar la actitud moral de la gente. Y la belleza se hubiera interpuesto en el camino. Hubiera sido un error artístico.

La gran consecuencia del destierro de la belleza lejos del concepto de arte fue que para los artistas usar la belleza o no pasó a ser una opción. Pero eso puso de manifiesto, o debió haberlo hecho, que cuándo y cómo utilizarla eran cuestiones regidas por ciertas normas y convenciones. Y de ahí que la predicción según la cual la belleza iba a ser el problema clave de los noventa fuera bastante arriesgada. Habría en juego algo más que la belleza. Puede que la Bienal de 1993 fuese el punto de inflexión que he dicho que fue. O que el Whitney aprendiera una lección sobre comisariado. Los artistas siempre han creado para mecenas: para príncipes y cardenales en una época, para hombres de negocios en otra. La nuestra es, cada vez más, la era del comisario. El propio comisario ha dejado de ser alguien que, etimológicamente, se cuidaba del arte,[1] para convertirse en alguien cuya imaginación ostenta por derecho propio un papel artísticamente activo: un espíritu emprendedor que crea discurso con las exposiciones y busca mejorar la conciencia cultural general, un espejo para el yo moderno. Algún historiador reseguirá un día la intrincada ruta por la que los comisarios sustituyeron a los reyes y los cardenales que fueron mecenas en otras épocas, y pasaron a definir el modo en que nuestra sociedad iba a ver el arte así como qué arte iba a ver. Predecir cómo será el arte del futuro inmediato es predecir cuáles van a ser los intereses de los comisarios.

Pero debemos mencionar una cuestión filosófica relacionada con la definición del arte. Desde que arrancara la modernidad, está claro que algo puede ser arte sin ser bello. Luego la belleza ni es ni puede formar parte de la esencia del arte. El contenido, por otra parte, es una condición necesaria para el arte, o al menos así lo he mantenido yo desde *La transfiguración del lugar común*. A lo largo de este capítulo hemos visto que presentar ciertos contenidos como bellos puede ser un acierto o un error. Tanto es así que, si se tomara una decisión cultural dictando que el arte sea bello, ésta sería *ipso facto* una decisión relativa al contenido del arte. En el siglo XX, el asco pareció ser el sentimiento apropiado para ciertos contenidos que tradicionalmente podrían haber sido rechazados cuando la belleza casi parecía la condición por defecto del arte. Como condición por defecto, era inevitable que limitara el conte-

1. Recuérdese que el autor está aludiendo al término inglés *curator*, de etimología distinta a la del castellano «comisario» (*N. del t.*)

nido del arte. La belleza del arte reconciliaba a los espectadores con un mundo visto en los términos apropiados para que se percibiera como bello. Pero a los artistas se les ha requerido que provoquen una gama de sentimientos mucho más amplia. Cuando los cabecillas revolucionarios exhortaron a David para que pintara la muerte de Marat —con la que, según el historiador del arte T. J. Clark, dio comienzo la modernidad— el objetivo era promover la ira y la indignación, e incrementar el fervor revolucionario y el odio contra los enemigos de la revolución. Los pintores de la Contrarreforma representaron a los santos como sufrientes para suscitar piedad. A veces, la belleza es compatible con estos contenidos, otras no. Si un cuadro pretende suscitar deseo, conviene que sea bello. Si lo que pretende es infundir aversión, quizá convenga más que sea repulsivo.

Carecemos de un término específico para estas cualidades. En las primeras teorías de los signos se trazaba una distinción entre sintaxis, semántica y pragmática, estando esta última relacionada con las relaciones entre los signos y sus intérpretes. El término, claramente derivado de «pragmatismo», está demasiado lastrado por las asociaciones como para que podamos simplemente llamar «pragmáticas» a dichas cualidades, aunque si se emplea en contraposición a «semánticas» nos ayuda a entender que tradicionalmente las imágenes se han juzgado en términos semánticos, en referencia a aquello que representan, mientras que la pragmática, en cambio, dirigiría la atención hacia lo que se pretende que la imagen haga *sentir* a los espectadores que la contemplan. El «embellecimiento» es claramente pragmático: tiene por objeto que los espectadores se sientan más atraídos por algo de lo que se sentirían sin la acción de los agentes embellecedores. Y naturalmente, esto explica por qué el embellecimiento es considerado como equivalente de la falsificación. Charles K. Morris, a quien debemos la teoría de los signos, observó que «la retórica puede considerarse como una temprana y restringida forma de pragmática».

Sería posible designar el abanico de cualidades al que pertenece la belleza como retóricas, por cuanto disponen al espectador a adoptar determinadas actitudes frente a determinado contenido.

Pero «retórico» también está demasiado lastrado por las asociaciones para mis propósitos. El lógico Frege utiliza el término «color» —«Farbung»— para designar el modo en que los términos son modulados por los poetas, y eso se aproxima a caracterizar el modo en que, por ejemplo, se emplea la belleza para hacer que los espectadores adopten cierta actitud ante lo que se les muestra. Tal vez fuera apropiado introducir «moduladores» como un posible término.

En todo caso, la cuestión que ahora me limito a enunciar es: ¿formaría parte de la definición del arte el que algo sea una obra de arte si está modulado para provocar una actitud frente a su contenido? La belleza ha sido, con mucho, el más importante de los moduladores, pero la repugnancia sería otro y la indignación un tercero. Los *readymades* no son simples objetos encontrados de producción industrial; son objetos modulados para provocar una actitud de indiferencia estética. No diré que el número de moduladores sea ilimitado. Pero es, con mucho, demasiado grande para suponer que ni siquiera la belleza, con toda su trayectoria, vaya a ser el modulador definitorio del arte del futuro inmediato.

Sin embargo, si la belleza se percibe como un modulador en arte, entonces la maravillosa idea hegeliana —«La belleza artística nace y renace del espíritu»— se entiende a la perfección. Va de la mente del artista a la del espectador a través de los sentidos. La belleza natural no nace del espíritu, pero de ello no necesariamente se infiere que la belleza natural y la artística difieran fenomenológicamente. La fenomenología de la belleza es menos importante en el presente estudio, sin embargo, que el reconocimiento de que el propósito al crear belleza artística no es abandonar al espectador a su contemplación, sino que éste la capte como algo interno al pensamiento de la obra. Al igual que, en mi ejemplo, el uso de la belleza en las *Spanish Elegies* es hacerle sentir al espectador una emoción adecuada por una forma de vida política caída muchos años atrás, que muchos esperaban que sería bella de haber sobrevivido y prevalecido.

No es necesario discutir aquí si hace falta ampliar la definición del arte para hacer de la modulación una condición necesa-

ria. Pero al menos la modulación ayuda a explicar por qué concedemos un papel tan importante al arte. Lo hacemos porque, en tanto que seres humanos, nuestros sentimientos son los que nos mueven. La idea de Morris de que la pragmática es lo que en otros tiempos fue la disciplina retórica corrobora esta idea, porque los retóricos estudiaban cómo manipular los sentimientos de sus oyentes, especialmente en los tribunales, para decantar las decisiones a su favor, o al menos para que su cliente causara buena impresión. De manera que los artistas tradicionalmente representaron sus motivos de modo que suscitaran los sentimientos adecuados en los espectadores, haciéndoles sentir que eran poderosos, amables, justos, sabios, temerosos o lo que sea. O que eran personas santas, o almas puras, o que merecían nuestra compasión. Cuando Hegel proclamó el fin del arte, supuso que en adelante podríamos vernos movidos más por la razón que por los sentimientos; pero eso, en realidad, habría significado el fin de cierta clase de humanidad. Lo que hace una obra de arte debidamente modulada es atraer los sentimientos de espectadores y oyentes, o mostrar el tema revestido de unos atributos que por sí solos atraerían dichos sentimientos. Al fin y al cabo, en la realidad hay personas majestuosas o carismáticas. Si los artistas las pintan así, están siendo fieles a las apariencias. Si no, lo que están haciendo es embellecer, una forma de falsificación.

Pero estas consideraciones explican por qué la belleza ya no es el modulador definitorio que una vez fue. Cuando el retrato era uno de los grandes géneros del arte, los principales medios eran la pintura y la escultura, que se prestan de modo natural a la práctica mimética y, por ende, a la re-presentación de personas individuales. Y la belleza misma es un atributo de las personas individuales y, por consiguiente, de los retratos entendidos desde la transparencia. Cuando la persona no es lo bastante hermosa para los fines retóricos, el embellecimiento es el recurso natural. Pero eso puede generalizarse. Existe un apetito natural por la belleza, con lo que los motivos del artista crecieron hasta abarcar paisajes y bodegones, en los que la belleza natural y la artística vuelven a coincidir. Ciertamente, allí donde eso se cumplía había un tema

para el artista. En la pintura religiosa, especialmente en el relato cristiano, hubo problemas con el martirologio y las crucifixiones, que imponían en los artistas una elección entre transparencia, en cuyo caso habría sangre y carne desgarrada, o embellecimiento, como en el Renacimiento. El embellecimiento fue un paso natural cuando la pintura empezó a emparejarse con el relato en general, dado que esas escenas, representadas en su realidad histórica, no habrían sido bellas. Aun así, lo que se mostraba eran seres humanos interactuando y en escenarios naturales, por lo que existía un margen para el embellecimiento. Seguramente eso fue lo que determinó la atracción de Ruskin por los prerrafaelitas, ya que él creía firmemente en la verdad visual. El embellecimiento conlleva, como ya hemos visto, una insinuación de falsificación. Pero Ruskin también era victoriano, por lo que las representaciones del sexo le parecían repugnantes. Y eso explica que diera orden de quemar los estudios eróticos de Turner. De hecho, sostuvo que eran síntomas de demencia. Los miembros del Congreso de Estados Unidos, hablando del arte de Mapplethorpe, utilizaron un lenguaje parecido: dijeron que era «enfermizo».

La mayor parte de las obras de la Bienal de 1993 eran instalaciones, y éstas, naturalmente, no eran objetos de belleza, sobre todo dadas sus intenciones retóricas, que consistían en escandalizar a los visitantes del museo no por el arte en sí sino por aquello que el arte representaba. En las últimas bienales ha habido cada vez menos pintura y cada vez menos de lo que incluso en la modernidad se habría considerado escultura. Estos géneros tradicionales desempeñan un papel cada vez menor en el sistema contemporáneo de las artes, si es que algo semejante existe en nuestros días, cuando, como observé en las primeras páginas de este libro, cualquier cosa puede ser una obra de arte. Con los recientes cambios en el sistema, la propia belleza ha disfrutado cada vez menos de la primacía que se le atribuía en la tradición estética que hemos heredado. De hecho, cuando en los años sesenta la estética empezó a cambiar, la belleza apenas se mencionó.

Fue prematuro, como poco, proclamar la belleza tema clave de los noventa, o declarar, como hizo un crítico, que «la belleza

vuelve». La belleza es un atributo demasiado humanamente significativo para que desaparezca de nuestras vidas, o al menos eso esperamos. Sin embargo, sólo podría volver a ser lo que en arte fue una vez si se produjera una revolución no sólo en el gusto sino en la vida misma. Y eso tendría que empezar por la política. Cuando las mujeres disfruten de igualdad, cuando las razas vivan en paz y armonía, cuando la injusticia haya desaparecido de la faz de la tierra, entonces la clase de arte que la Bienal Whitney presenta a un mundo resentido —¡incluyendo a quien esto escribe!— dejará de hacerse. O cuando los artistas dejen de preocuparse por esas cosas y, simplemente, vuelvan a la pintura por la pintura. O si el mundo atravesara una etapa tan terrible que lo único que pudieran hacer los artistas fuese reconfortarnos a través de la elegía. En cualquier caso, los atributos estéticos no viven aislados. Forman parte de esquemas muchísimo más amplios, por la sencilla razón de que el arte es inseparable del resto de la vida. Cuando ponemos la belleza artística en el contexto de la vida, predecir que la belleza será el tema del futuro es, implícitamente, decir que el conjunto de la vida, en la que la belleza desempeña sus papeles, será el tema del futuro. Una proclama demasiado amplia para poderla reducir a una mera cuestión de lo que será el arte en el futuro.

6. TRES MANERAS DE PENSAR EL ARTE

En cierta ocasión acepté participar en un simposio organizado para dar la bienvenida al nuevo director de una escuela de arte. Acepté porque un intercambio real de puntos de vista parecía un punto de partida prometedor para un acontecimiento que por lo demás suele ser puro ceremonial, con discursos edificantes y cantos corales seguidos de una recepción formal; también lo hice porque el presidente es una persona que admiro y con la que me siento a gusto. Por todo ello me desanimé un poco al descubrir, a las pocas semanas de haber aceptado la invitación, que el tema finalmente sería edificante: «El poder de transformación del arte», título que, como «La alegría de la creatividad» o «El arte y la libertad humana», desprende un tufillo algo trasnochado y descorazonador de discurso de graduación. Mi inicial impulso, como Herr Goebbels cuando oía la palabra «cultura», fue agarrar el revólver. Pero pronto caí en la cuenta de que nosotros —como mínimo nosotros en el mundo del arte, si no en el de las relaciones públicas o en las oficinas de desarrollo de los centros de educación artística— ya casi nunca hablamos en semejantes términos. La verdad, pensé, es que casi siempre hablamos de las obras de arte como objetos, objetos de cierta complejidad, sin duda, pero objetos al fin. De repente comprendí que el concepto de poder de transformación tiene que ver con un aspecto del arte que lleva mucho tiempo fuera de circulación, desde que el arte se ha convertido en el objeto de un corpus profesionalizado de discursos.

Nuestra actual concepción de los museos tiene mucho que ver con estos discursos, sobre todo desde que el abuso de la belleza

y la posterior desvinculación de ésta del debate artístico dejaran el papel del museo un poco en el aire. Hoy vemos el museo como un lugar donde adquirir conocimiento, y el conocimiento, como ya dije en otra ocasión, es de dos clases. Una es el conocimiento del arte en sí, donde las obras de arte son tratadas como objetos con una organización interna no muy distinta a la de las moléculas complejas. La otra es el conocimiento del arte como producto cultural, donde visitamos el museo para descubrir en qué se relaciona el arte de las diferentes culturas con las vidas de aquellos cuyas formas de vida definieron. En la práctica, eso equivale a ver el arte como en un museo de antropología, es decir —para entendernos—, en dioramas constituidos por figuras con su indumentaria nativa en escenarios que incluyen los utensilios que empleaban para vivir y los horizontes que limitaban sus creencias. En principio, supongo, los grandes museos del mundo occidental —el Louvre, el Metropolitan, el Prado, los Uffizi— podrían entenderse como museos antropológicos, en los que casualmente la cultura es la nuestra.

En líneas generales, me parece que la principal teoría vigente del arte entendido como conocimiento del primer tipo es alguna versión del formalismo. El formalismo ya ha dejado de ser ese enfoque privilegiado para abordar las obras de arte en ámbitos museísticos y académicos que fue en los sesenta, cuando tanto los críticos como los docentes nos invitaban sobre todo a contemplar diagonales y ritmos y referencias internas, semejanzas, repeticiones y cosas por el estilo. En sus días de esplendor, el formalismo nos ofrecía maneras de mirar el arte entendido como objetos internamente compuestos según ciertos principios de diseño. Y al diseño apelaba precisamente Roger Fry —al *disegno,* para volver a un término empleado por Vasari— como base para juzgar la excelencia de la pintura postimpresionista. En sí, el formalismo aportó un modo universal de comprender obras de toda clase, independientemente de su origen histórico o cultural, y eso, más que ninguna otra cosa, desterraría el modelo progresivo de la evolución artística imperante desde el Renacimiento hasta finales del siglo XIX. El formalismo liberó a los museos del modelo de la orga-

nización del arte en escuelas nacionales, que tanto inspiró a Hegel, y, dentro de las escuelas, en períodos históricos sucesivos. En los análisis formalistas, los objetos podían compararse entre sí desde la perspectiva de la organización visual, como pasa en la tradicional conferencia con dos proyectores donde se nos pide que reparemos en afinidades y discontinuidades y que ejercitemos nuestra capacidad de criterio. Los objetos artísticos podían yuxtaponerse sin reparar en su procedencia, y era posible establecer sus puntos de semejanza en el aire mientras el público escrutaba las imágenes emparejadas en la pantalla. Se podían agrupar objetos «para que se comunicaran entre sí» en exposiciones que tanto podían contener vasijas persas, máscaras baulés, bronces del Renacimiento, una pieza artística en fibra de Ann Hamilton y unos cuantos tejidos navajos, obras cuya única relación es la de ser objetos artísticos entre los que se supone tal o cual afinidad. Me encantaría ver una exposición con un título contemporáneo del tipo, pongamos, *La belleza importa,* compuesta por semejante despliegue heterogéneo de obras de arte. Podría ser una demostración de que la belleza es en buena medida la misma en todas partes, con independencia de la cultura y la historia, aunque no sería posible plantear, y no digamos ya resolver, la cuestión de si la belleza es interna o externa apelando exclusivamente a criterios formalistas.

«Gracias al formalismo», declaró en cierta ocasión uno de nuestros críticos y estudiosos del arte moderno más justamente celebrados, «pude distanciarme del tipo de crítica subjetiva, romántica y poética que, entre otros, practica Harold Rosenberg». Eso, si no me equivoco, significa que su interés se centraba exclusivamente en una especie de investigación sintáctica de unas obras de arte consideradas objetivamente: esto es, como objetos dotados de ciertas estructuras internas que el crítico se encarga de identificar y clarificar, independientes de toda referencia externa —una semántica, por así decir— y, sobre todo, independientes de toda referencia pragmática a quienes las experimentan. Estaba hablando de la crítica como una especie de *Kunstswissenschafft* autónoma —casi en un espíritu positivista— practicada por expertos. En esta concepción, el formalismo artístico podría haber protagonizado una mo-

nografía en aquella obra canónica del positivismo lógico, *La enciclopedia de la ciencia unificada*, donde se publicó por vez primera el influyente ensayo de Charles Morris *Fundamentos para una teoría de los signos,* citado al final del capítulo anterior.

Estoy convencido de que a los estudiantes les resulta sumamente valioso aprender a mirar las obras de arte como ejercicios formales, a «mirar bajo el capó», como la estudiosa que acabo de citar —se trata, naturalmente, de Rosalind Krauss— afirma en un estudio de la obra de Cindy Sherman. No era así como yo veía la obra de Sherman: da la casualidad de que siento cierta predilección por las reacciones «subjetivas, románticas y poéticas» y tengo la sensación de aprender mucho de arte cuando leo esa clase de crítica, como también me pasa, por supuesto, cuando leo los escritos de la propia Krauss o los de su mentor, del que renegó, Clement Greenberg, sobre ejemplos concretos de obras de arte. Pienso, por ejemplo, en la profunda reacción del poeta Rilke ante un torso arcaico de Apolo. Rilke describe una curva descendente en el torso de la figura, muy lejos del espíritu de una observación formalista. La curva conduce hasta la zona genital de la figura mutilada, sin que en verdad importe que los genitales fueran arrancados tiempo atrás, con afán iconoclasta, o tal vez para obtener un talismán sexual. Los genitales de piedra son tan irrelevantes para la experiencia de Rilke como la cabeza de la estatua, asimismo perdida. No vemos los ojos de la figura, pero de un modo u otro nos sentimos observados por la totalidad de su cuerpo: «Porque no hay aquí ni un lugar que no te pueda ver». Y, por eso mismo, no hay en ella ningún lugar que *no* sea genital: el torso expresa, todo él, tal poderosa energía sexual que el poeta se ve a sí mismo como un ser extremadamente débil e inferior. Ante la irresistible fuerza del dios, al poeta no le resta sino preguntarse qué clase de hombre es él mismo. Si fuera mujer tendríamos la sensación, creo, de que ha de cambiar de amante, o de que se ha despertado en ella algo que sólo un dios sería capaz de satisfacer. El «Debes cambiar tu vida» que cierra el poema es el aplastante pensamiento consecuencia de haberse visto a sí mismo desde la perspectiva del cuerpo del dios.

Se trata de una experiencia que, aun siendo perturbadora, nos gustaría tener, si pudiéramos. Dicho en términos generales, es algo que después de leer el poema de Rilke nos enviaría de cabeza a la galería de antigüedades, no a interesarnos por la evolución de «la figura de Apolo», sino a sentirnos interpelados y desafiados a través de los milenios. Pero nuestra capacidad de convertirnos en otra cosa tiene sus límites. Al fin y al cabo, ¿qué hizo Rilke? Escribió el poema. Su poema nos habla, al menos, de cómo una obra de arte puede atraparnos y preguntarnos qué somos, y con qué deberemos conformarnos finalmente, dadas nuestras dimensiones humanas. «Eres lo que comprendes», le dice la tremenda *Erdgeist* a Fausto, quien se encoge ante su presencia. Ésta podría ser, en sí, una respuesta «subjetiva, romántica, poética» al poema de Rilke. También podríamos mirar bajo el capó del poema, y reconocer su estructura de soneto. Pero si el poema no produce en el lector algo semejante al efecto que la escultura tuvo en el poeta, es que algo ha fallado.

Veamos ahora la otra clase de conocimiento, cada vez más importante para el mundo del arte desde el declive del modelo formalista, en cuyo debilitamiento participó en parte. Vemos el arte como alusión a y expresión de la vida interior de una cultura. Deambulando en cierta ocasión por el Rijksmuseum de Amsterdam, me encontré abriéndome paso entre grupos de peregrinos cognitivos que hablaban distintas lenguas y, de pronto, me di cuenta de que si estaban allí no era tanto para una contemplación desinteresada como para adquirir información y experiencia, de manera muy parecida a nuestros predecesores del siglo XVIII en el *grand tour.* ¿Para qué querían ese conocimiento? Pues bien, esos turistas del siglo XX aprendían toda clase de cosas acerca de la cultura holandesa del siglo XVII. Un guía comentó el retrato de un matrimonio, del que aprendí mucho sobre cómo se representaba el amor matrimonial en aquellos días. Pero al final tuve la sensación de que a los holandeses se les trataba como a una tribu, igual que a los isleños de Trobriand. Pensé entonces en la tribu americana, a la que yo pertenezco. Ningún cuadro, sin embargo, explica mejor qué significa vivir la cultura americana que las películas, las *sit-*

com, la música popular, los bailes, el vestuario, los peinados, los automóviles, la fontanería, las guías para el sexo y para la inversión bursátil, todos esos sistemas semióticos que definen nuestra forma de vida. En una entrevista publicada en un periódico de 1915, Duchamp dijo lo siguiente:

> Las capitales del Viejo Mundo se han esforzado durante cientos de años para dar con lo que constituye el buen gusto y podría decirse que han encontrado el cenit del mismo. Pero ¿cómo no se da cuenta la gente de lo aburrido que es? [...] Si América comprendiera que el arte europeo está acabado —muerto— y que América es el país del arte del futuro... ¡Mira los rascacielos! ¿Puede mostrar Europa algo más bello? Nueva York es en sí una obra de arte, una obra de arte total...

Y, por supuesto, dijo la célebre frase según la cual la gran contribución de América a la civilización era la fontanería moderna.

Recientemente se celebró una exposición titulada *Kitchen and Bathroom/The Aesthetics of Waste.* Mostraba la evolución de esas dos estancias fundamentales en el moderno ámbito doméstico, desde que los electrodomésticos hicieran su aparición justo a tiempo para sustituir a los criados. Los anuncios de los años treinta y cuarenta no se cansaban de enseñar esposas joviales con bonitos delantales que llenaban lavadoras, hacían café, usaban la tostadora, servían a sus maridos. En el baño todo eran superficies duras y brillantes, fáciles de limpiar. Al abrir los armarios o la nevera brotaba el espectáculo de las comidas preparadas, que aliviaban la carga del cocinar: bastaba añadir agua y calentar. El contraluz feminista nos muestra en cambio a las mujeres como esclavas domésticas, lo que tal vez conecte la cocina con la pintura de Hopper, que muestra una América más solitaria. Pero nada es más revelador en ningún aspecto que esos anuncios de las revistas femeninas, o que las instalaciones de los baños y los electrodomésticos de las cocinas.

A efectos prácticos, eso significa que sería posible explicar la cultura americana sin poner en la exposición ni una sola obra de arte, como en la famosa muestra de 1969 *Harlem on my Mind,* en

el Metropolitan Museum of Art, compuesta únicamente por fotografías a gran tamaño de Harlem acompañadas por música del Cotton Club. La exposición fue sumamente controvertida. Los artistas de Harlem se indignaron. La Jewish Defense League se indignó por las insinuaciones antisemíticas del catálogo. La crítica se indignó porque un gran museo de arte se hubiera convertido en un anexo del museo de historia natural. Pero de eso va el segundo modelo. Antropologiza el arte. Sin embargo, en este sentido el arte no resulta más útil que los libros de cocina, las polaroids, el catálogo de Sears Roebuck. ¿Para qué sirve entonces un museo *de arte,* repleto de objetos frágiles y costosos coleccionados por distintas personas ricas para sus gustos privados, y ofrecidos al público a cambio de beneficios fiscales?

El poder de transformación del arte

Hay una imagen de Barbara Kruger, imponente como todas las suyas e inquietante vista en su contexto, instalada en el vestíbulo inferior del Wexner Center for the Arts, en la Ohio State University. En ella una mujer se lleva las manos a la cabeza, como la figura que grita en el célebre cuadro de Munch. Unas letras blancas sobre un rectángulo rojo preguntan: «¿Por qué estáis aquí?» Las preguntas de Kruger siempre nos desestabilizan, sobre todo cuando la artista las encadena.

Aquí nos pregunta: ¿para matar el tiempo? ¿Para ensanchar vuestro mundo? ¿Para mejorar vuestra vida social? No son motivos despreciables. Cuando me instalé en Nueva York por primera vez, era casi seguro que podías conocer a alguien agradable frente al *Guernica* de Picasso, que entonces estaba en el Museum of Modern Art. Era antes del auge de los bares o de los anuncios personales en la *New York Review of Books.* ¿Hacía el arte algo más que darle cierta pátina elevada al lugar, garantizando que quienes nos encontrábamos seríamos, probablemente, personas afines? ¿O bien nos daba algo con lo que romper el hielo comentándolo en su presencia? Hay una historia de Don de Lillo sobre un ligue, no muy

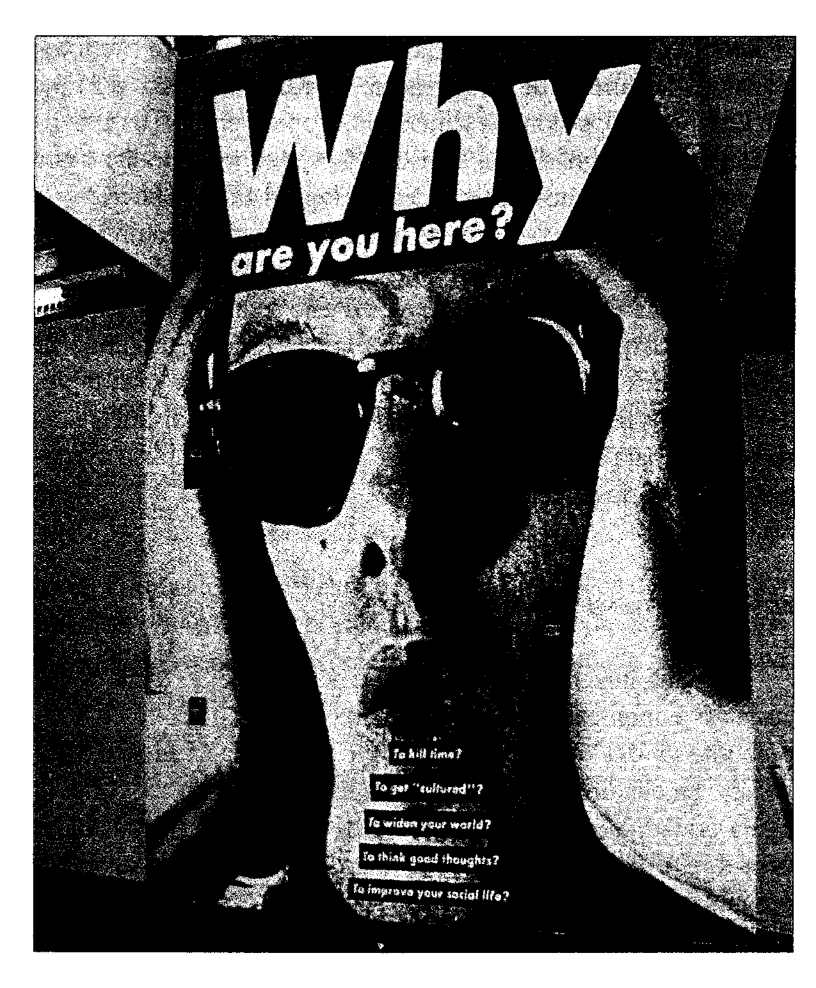


FIGURA 18. Barbara Kruger, *Untitled (Why Are You Here?)*, 1991.
¿Para ser transformados?

feliz la verdad, que nos habla de un hombre y una mujer que se ponen a hablar —que no pueden evitar ponerse a hablar— en una galería donde se exhibe *17 October, 1978*, de Gerhard Richter, que representa la muerte en prisión de unos miembros de la banda Baader-Meinhof. Si significa lo mismo para ti que para mí, parecen pensar los personajes, entonces quizá, sólo quizá, exista la esperanza de un lazo más profundo.

Sería maravilloso que pudiéramos contestar con sinceridad a las preguntas de Kruger diciendo: estamos aquí para ser transformados. Hemos venido hasta aquí para convertirnos en personas distintas. Lo cual me devuelve al tema de mi conferencia, «El poder de transformación del arte». Así las cosas, es innegable que la transformación, o algo parecido a ella, es un efecto que el arte ejerce ocasionalmente en quienes con él se tropiezan; y, en mi caso, fui un invitado demasiado bueno, finalmente, como para no señalar esta verdad y tratar de relacionarla con la enseñanza del arte. Yo había estado pensando, casualmente, en la obra de Maya Lin *Vietnam Veterans' Memorial*. Aunque la obra posea una complejidad relacionada con el lugar donde está emplazada, con sus circunstancias y con la tragedia y la memoria, para mí no cabe duda de que su belleza, como he propuesto en el capítulo 4, está internamente relacionada con el profundo efecto que ejerce en quienes acuden a ella para llorar a sus muertos, pero también en quienes simplemente van a experimentarla como una obra de arte profunda. Maya Lin describió recientemente cómo se forjó la idea del monumento en su mente y me pareció especialmente pertinente observar que ésta surgió de un seminario estudiantil sobre arquitectura funeraria en Yale y de una visita en grupo de los alumnos al Mall, en Washington D.C. Este vínculo con la escuela de arte como institución legitimaba, pues, el concepto de transformación como tema para la ocasión que estábamos celebrando.

Es difícil saber cuántos estudiantes están destinados a ejercer este poder de transformación. De la escuela saldrán, principalmente, los profesionales artísticos que la sociedad necesita: diseñadores y profesores, fotógrafos y cineastas, artesanos y dibujantes. Pero ¿cuántos de mis estudiantes de filosofía serán un día Platones, Kants o Wittgensteins? Cuando uno habla de filosofía en un contexto educativo, lo hace en términos de lo que Hegel llama, hablando de arte, su «vocación más alta». Aun así, el *Vietnam Veterans' Memorial* se mantiene como un desafío a todo el complejo de actitudes frente a las obras de arte como objetos con el que inicié esta discusión. Más aún: creo que el *Memorial* simboliza el papel que el arte desempeña en la mayoría de nuestras vidas, in-

cluso cuando casualmente somos miembros del *establishment* cognitivo del arte. En su notable libro *La pintura como arte,* Richard Wollheim lo dice claro: «Muchos historiadores del arte utilizan una psicología que, caso de que la aplicaran a sus propias vidas, les dejaría al final de un día cualquiera sin amantes, sin amigos o sin entender nada de cómo había sucedido esto o aquello». Basta con que pensemos en algunas obras bastante comunes y lo que significan para nosotros, y nos daremos cuenta de que mucho de lo que se escribe y enseña sobre arte, sencillamente, no sirve para explicar ese significado. Mi propia vida se ha visto transformada por la lectura de Proust o Henry James, que han hecho de mí alguien muy distinto de quien habría sido si no les hubiera leído o si no hubiera oído hablar de ellos. La novela de Proust está llena de personajes que ven sus vidas en términos de cuadros, historias, melodías, fragmentos de arquitectura, jardines, ensayos. Quedan transfigurados, o así me lo parece, cuando se ven a sí mismos enmarcados por dichas obras. Pero cualquiera de nosotros puede contar cómo cambió su vida gracias a una película o una obra de teatro o, incluso, un ejemplo de arte visual de lo más humilde. Me acuerdo de la modernísima protagonista de una de las novelas de Margaret Atwood, que se conmovía hasta las lágrimas ante una simple copia de unos campesinos felices cosechando hortalizas en China en tiempos de Mao.

¿Sirven de algo estas reflexiones ante el polémico interrogante de Kruger? ¿O su pregunta se dirige al museo en tanto que *establishment* cognitivo, no tan distinto, si bien lo pensamos, de la propia universidad, sobre todo en lo referente a su rama humanística, que carece de respuestas especialmente satisfactorias a la pregunta de por qué los estudiantes deberían pagar elevadas matrículas para estudiar las obras de arte como objetos? ¿Qué tienen realmente que decir los directores de los centros de enseñanza superior acerca de «El poder de transformación del arte» sin refugiarse en ese discurso edificante del que precisamente surge dicha expresión? Nos damos cuenta de que Kruger lucha, poniéndose a ella misma como ejemplo, para que exista un arte que, en expresión de Claes Oldenberg, haga algo más que apoltronarse en algún museo. Sus imágenes se bañan en el río de la vida, arman ruido, cosa que en parte explica por qué la imagen que realizó para el Wexner Center es un tanto desconcertante e ingrata, y hasta subversiva. No quiere que estudiemos sus obras como objetos. Lo que quiere es que sus obras nos ayuden a cambiar nuestras vidas para mejor, que nos tratemos unos a otros con más dignidad. Pero entonces ¿qué le queda al museo? Los objetos de Kruger entran en la vida a través de la tienda de regalos, en forma de tazones de café y grandes bolsas que llevan sus mensajes políticos a las calles y a las encimeras de las cocinas. Pero ¿realmente es eso lo que queremos del arte y, en este caso, del museo?

¿QUÉ QUIEREN LOS MUSEOS DE ARTE?

En un artículo muy comentado del *New York Times,* la crítica Roberta Smith lanzaba una pregunta no muy distinta a la de Kruger, dirigida esta vez no a los visitantes de los museos sino a los propios museos. En lugar de ¿por qué estáis aquí?, lo que pregunta Smith es: ¿qué quieren los museos de arte? No es casual que su pregunta parafrasee el célebre «¿qué quieren las mujeres?» de Freud. La pregunta le parece especialmente urgente en un momento en el que los museos parecen «querer ser cualquier cosa menos museos de arte». Entiendo que lo que le preocupa —y el desarrollo de su texto lo confirma— es que los museos de arte quieran ser, en tanto que instituciones, lo que Barbara Kruger quiere que sea el arte. Quieren que el modo en que muestran el arte cambie las vidas de sus usuarios. Creo que a eso se refiere Smith con lo de «cualquier cosa menos museos de arte». En mi opinión, la preocupación de Smith refleja la transición desde el primer modelo de museo como centro de conocimiento al segundo modelo, de ver el museo como un lugar donde aprendemos a entender el arte a verlo como un lugar donde empleamos el arte para aprender sobre las culturas de las que el arte forma parte: del arte como fin al arte como medio. Soy de una generación que fue al museo como si de un santuario se tratara, en el que uno simplemente se re-

creaba contemplando lo que allí había, sin preocuparse demasiado de aprender. El museo en el que crecí era un lugar tranquilo y vacío, con cuadros fascinantes en marcos dorados. Nunca miré demasiado bajo el capó y mis conocimientos de historia eran demasiado escasos para relacionar lo que veía con sucesos lejanos. Ver arte era, hasta cierto punto, como leer libros. Nunca pregunté por qué estaba ahí el museo, ni quién lo pagaba. Si alguien me hubiera preguntado, en el espíritu de Barbara Kruger, «¿Por qué estás aquí?», no creo que hubiera podido contestar nada concreto. Habría sido como responder a por qué paseaba por la playa. Era otro de los placeres de la vida: ni más ni menos. Imposible, sin embargo, llegar muy lejos con los ayuntamientos, y no digamos ya con los organismos federales para el fomento de las artes, sin justificaciones mejores que ésa.

Smith ponía el ejemplo de una exposición instructivamente controvertida, *Made in California: Art, Image, and Identity, 1900-2000,* instalada en el Los Angeles County Museum para festejar el fin de siglo. La muestra aspiraba «a situar el arte y los artistas en un contexto histórico, político, social y económico concreto», según el prefacio al catálogo de la exposición, escrito por la directora del LACMA, Andrea Rich. Lo que la exposición hizo, en efecto, fue arrancar las obras de arte de la posición privilegiada que ocupaban en la sociedad, tratándolas como a un sector más de la cultura visual, un sector que expresa la sociedad de la que forman parte pero sin diferenciarse de otros sectores de la cultura visual californiana: la ropa, las casas, los coches, las carreteras. Era California tratada del mismo modo que el museo de Historia Natural trata Borneo o Nueva Guinea, utilizando el arte como índice cultural. Los visitantes de Nueva Guinea o Borneo —o de planetas distantes— podían usar la exposición como un modo de averiguar cómo vivían los californianos en su exótica cultura. Los críticos podían decir, y obviamente dijeron, que las obras de arte no son meros artefactos y que tratarlas como tales es situar a quienes las contemplan en una relación errónea con lo que ven. No tardaré en volver a eso, pero ahora también quiero señalar los interrogantes, estilo Kruger, que formularon los comisarios: «¿Qué California», «¿La

California de quién?» Como las de Kruger, estas preguntas pretenden desestabilizarnos, como mínimo si somos californianos. La exposición quería demostrar que la California presentada en el arte no era necesariamente la California que realmente vivían todos los habitantes de California. Ello la convertía, pues, en una crítica implícita al arte. La exposición ofrecía a los californianos un espejo en el que verse reflejados. Era un espejo roto, o una sociedad rota. En cierto modo, el museo se convertía en un agente para transformar a sus espectadores en críticos frente a la sociedad que financiaba el museo. Los contribuyentes podrían preguntarse: ¿para eso pagamos nuestros impuestos? ¿Para eso debe utilizarse el arte? Los comisarios estaban preguntando, como mínimo, si los impuestos debían ir en su totalidad a financiar un arte que sólo representaba a una parte de la población del estado. ¿Y no había que representar a todas las partes? ¿No sólo el arte de la clase media blanca, sino el de chicanos, negros, chinos y japoneses, que también son California?

Made in California tenía sus méritos, pero me deprimía pensar en ella. Me deprimía porque ponía muchas obras de arte que me gustan en una perspectiva que no tenía nada que ver con el por qué me gustaban. Las convertía en especímenes para las ciencias sociales, en productos de una clase y raza determinadas. No era ése el modo en que yo había pensado y escrito acerca de los cuadros de Richard Diebenkorn, o los de Joan Brown o Elmer Bischof o Richard Arneson o Robert Irwin o Ed Kienholz. Como neoyorquino, me siento muy orgulloso del arte de la Escuela de Nueva York. Pero no lo considero «nuestro» arte. Creo que pertenece al mundo. Probablemente, *Made in California* era un ruego tácito en favor del multiculturalismo artístico, una forma de decir que existen muchas Californias, no sólo los mundos artísticos de la Bay Area y Los Ángeles.

Una vez planteé estas cuestiones en una charla que di para una organización de directores de museos, usando algunas ideas de Hegel que siempre me han parecido valiosas. El concepto central de Hegel es el *Geist,* que literalmente se traduce como «espíritu» (*spirit*), aunque el término inglés esté demasiado asociado con

las comunicaciones ultraterrenas como para capturar lo que él quiso decir. Traduzcamos, pues, *Geist* simplemente como «espíritu» (*mind*).[1] Hegel distinguía el «espíritu subjetivo» —el espíritu que se vincula con el cuerpo de un modo incomprendido y posiblemente, como sostiene el filósofo Colin McGinn, incomprensible— de lo que él llamaba espíritu *objetivo*. Éste consiste en todos los objetos, prácticas e instituciones que en conjunto definen una forma de vida realmente vivida. Son productos del espíritu y no de la naturaleza, y son interiorizados por aquellos que han sido educados en el comportamiento vital. Una forma de vida lo bastante compleja como para que los seres humanos puedan vivirla siempre contendrá algo que podamos concebir como arte, sea cual sea el significado que le atribuyan aquellos en cuyas vidas figura. El espíritu objetivo se ofrece como concepto para el «modelo del arte como índice cultural» y para el multiculturalismo. Es una idea que hizo suya como iconología el profesor Panofsky, quien, si mal no recuerdo, puso como ejemplo saludar alzando el sombrero como una vía de acceso a nuestro sistema de significados, lo cual le lleva a preguntarse cuál puede ser para el iconólogo el propósito del arte que lo distinga de los demás elementos del lenguaje de la cultura. Incluso la perspectiva era, para Panofsky, una forma simbólica. La perspectiva representa determinada decisión cultural, la de representar espacialmente el mundo objetivo en términos de una recesión ordenada de objetos en el espacio. Pero eso no convierte la perspectiva en una convención, porque de hecho nosotros percibimos el mundo en perspectiva; vemos realmente converger los raíles del tren en el horizonte. Nuestro sistema óptico está configurado de este modo. La perspectiva fue *descubierta* en el sentido de que Brunelleschi *aprendió* cómo mostrar las cosas del modo en que realmente son vistas. Aun así, mostrarlas de ese modo fue una decisión cultural. Cuando a los chinos les explicaron la perspectiva, inmediatamente comprendieron que es así como ven. Pero no tenían el menor interés en emplearla para sus propios fines artísticos, porque no tenía nada que ver con el modo en que el arte se inscribe en su cultura. Sus ojos eran como los nuestros. Pero el «espíritu objetivo» de China era distinto del de la Florencia del *quattrocento*.

Hegel tenía otro concepto del espíritu: era lo que él llamaba *Espíritu Absoluto*. Para él, el Espíritu Absoluto tenía tres «momentos»: el arte, la religión y la filosofía. El arte hacía palpables los valores más elevados del espíritu humano y, en cierto sentido, mostraba a los seres humanos lo que para ellos significaba el ser portadores de dichos valores. Traducía las creencias religiosas en imágenes sensibles. Así pues, el templo y la catedral expresaban sus culturas, pero hacían algo más que eso: expresaban la visión del mundo según la que vivía la gente de esas culturas. Así que, con ello, el arte desempeñaba una función filosófica. El arte *era* filosofía en forma desplazada. Es sabido que Hegel creía que el arte ya no tenía esta posibilidad, porque había sido superado por la filosofía para aquellas personas que ya no necesitaban imágenes ilustrativas para comprender sus proposiciones. Es su célebre tesis del «Fin del Arte», a la que con frecuencia me he referido en estas páginas, y una de cuyas variantes he discutido en mis propios escritos.

El modo en que yo veo el fin del arte no es, sin embargo, como el de Hegel, puesto que yo no creo que el arte haya sido superado por la filosofía. Cuando se ocupa de las grandes cuestiones prácticas humanas, la filosofía es sencillamente un desastre. Cuando pienso en esos retratos holandeses de matrimonios —o en el retrato que de los Arnolfini hiciera Van Eyck— y lo comparo con lo que han dicho los filósofos sobre el matrimonio, casi siento vergüenza de mi disciplina. Kant, que no sabía nada del matrimonio como estado vivido, lo definió en la *Metafísica de las costumbres* como «la unión de dos personas de diferentes sexos cuyo objeto es la mutua posesión de por vida de *los órganos sexuales del otro*», lo cual más parece una broma grosera en una boda de baja estofa que una proposición ponderada sobre la metafísica del

1. La distinción terminológica trazada aquí por Danto no tiene sentido en castellano; en la bibliografía castellana, el *Geist* hegeliano se ha traducido siempre como «espíritu», sin que se den tan marcadamente las connotaciones sobrenaturales a las que el autor alude. Como «espíritu» lo traducimos, pues, en el texto (*N. del t.*)

matrimonio. Claro que Kant añade, a esta caracterización reduccionista, que la procreación no lo es todo «porque de ser así el matrimonio se disolvería de *motu proprio* cuando la procreación cesara», pero nunca ofrece una versión positiva que pueda servir de guía a las personas de una época como la nuestra cuando la procreación y lo que él caracteriza (en latín, por supuesto) como *usus membrorum et facultatum sexualium alterius* tampoco se encuentran, aunque ahora eso no venga al caso, del todo en el centro de la cuestión, ya que ambos son opcionales para las parejas que todavía contemplan la opción del matrimonio. Un buen amigo que durante una época barajó la idea del suicidio me pidió que le indicara algún texto filosófico que pudiera ayudarle a decidir si debía seguir con vida, y yo no supe qué decirle. Lo que hace la filosofía es tratar de poner el todo dentro de una especie de cáscara de nuez metafísica. Pero realmente aspira a la universalidad.

A los directores de museos les hablé de una exposición que estuve comentando con un joven comisario, exposición que para mí era un ejemplo de lo que podría significar pensar el arte como algo que hace lo que trata de hacer, o debería tratar de hacer, la filosofía, pero de un modo concreto, mediante lo que Hegel desdeñaría como objetos sensibles. En principio el comisario tituló su exposición *El tema de la vanitas en el arte contemporáneo*, pero había empezado a pensar en cambiar el título por el de *Meditaciones sobre la belleza y la muerte.* Existe, como he tratado de demostrar, un vínculo entre belleza y muerte siempre que mediante la belleza damos significado a la muerte, como en las ceremonias funerales, con flores, músicas y hermosas palabras rituales. Kant escribe que para expresar convenientemente la muerte se requiere un «genio bello». Es posible que la belleza dote de significado a la vida de un modo muy parecido, como si su existencia fuera lo que le diera validez. Una vez escribí sobre una *tanka* tibetana que muestra la muerte de Buda. El Buda muere en un jardín, en un hermoso pabellón, rodeado de plantas, en un bello día. Se despide del mundo en la cúspide de su belleza, que es cuando un buda elegiría morir: esa belleza del mundo que hace que las personas normales aplacen el cumplimiento de sus metas más elevadas. Y de

eso, precisamente, trata la forma de la *vanitas*. A menudo se presenta como bodegón en el que una calavera aparece rodeada de bellos objetos que el cuadro pretende decirnos que son vanos, son distracciones, son efímeros. El término *vanitas* significa «nada». Y por supuesto el cristianismo nos exhorta a no distraernos, por más tentaciones que haya, y a fijar nuestro pensamiento en el otro mundo. De ahí el vínculo entre belleza y muerte. En la exposición este vínculo se extiende a obras muy distintas de las *vanitas* holandesas del siglo XVII. Hay, por ejemplo, una obra de Felix Gonzales-Torres consistente en dos relojes idénticos, que marcan sincrónicamente el tiempo. Son relojes muy modernos, como los que podríamos ver en una cocina o en un aula escolar, aunque nunca a pares. ¿Quién necesita dos relojes? Podríamos compararlos, claro, pero ¿de cuál nos fiaríamos? Que sean dos significa que Gonzales-Torres nos los está presentando como «*readymade*». De hecho, Torres nos está contando algo sobre el amor y el matrimonio. Uno de los relojes dejará de funcionar antes que el otro. Para él el tiempo se detendrá antes que para su compañero. Sería bonito que

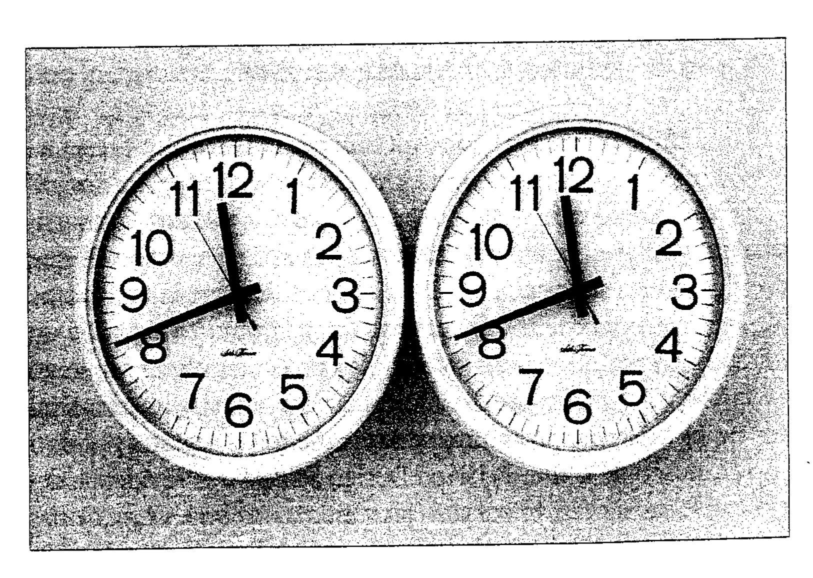


FIGURA 19. Felix Gonzales-Torres, *Untitled (Perfect Lovers)*, 1991.
Uno morirá antes que el otro.

los dos se detuvieran en el mismo instante, como una pareja muriendo al unísono. El amante de Gonzales-Torres había muerto de sida, como a él mismo le sucedería no mucho después. Es un monumento y, a la vez, un recordatorio de la idea de «hasta que la muerte nos separe» que está inscrita en nuestro concepto del significado del matrimonio. Es una obra de arte conmovedora y de gran ternura. Una «meditación». Pero, en cuanto «meditación», que es un género del filosofar, conecta con los grandes misterios de la vida y el significado de lo humano. Resulta interesante ver los dos relojes como *vanitas*. Nos ayuda a comprender por qué necesitamos que el arte contemporáneo aborde estas cuestiones para los hombres y mujeres contemporáneos. Las formas difieren de cultura en cultura, pero los problemas trascienden las diferencias culturales. Toda cultura tiene su propio modo de tratar con la muerte, o una estrategia para lidiar con el sufrimiento. Y creo que a eso justamente se refiere el concepto de Espíritu Absoluto: conecta el arte de una cultura dada con la humanidad en el sentido más amplio del término.

Las obras de arte como significados encarnados

Yo utilizo un modelo que no es ninguno de los dos presentados al iniciar este capítulo. Es el modelo de los *significados encarnados*. Como crítico de arte acudo a él una y otra vez, tratando de expresar el significado de una obra dada y el modo en que ese significado se encarna en el objeto material que la transporta. Me interesa conocer el pensamiento que la obra expresa de un modo no verbal. Debemos esforzarnos en captar el pensamiento de la obra, basándonos en cómo está organizada. Quisiera ahora dar un ejemplo del procedimiento que me gusta seguir.

El museo de la Rhode Island Design School de Providence decidió celebrar su 125 aniversario invitando a una serie de personas a escribir un texto breve sobre alguna de las obras de su colección que admiraran especialmente. La idea era poner los textos junto a la obra descrita, para que los visitantes pudieran leer la opinión de



Figura 20. Joachim Wtewael, *Las bodas de Peleo y Tetis*, 1610.
Un mortal entre inmortales.

otro sobre la pieza que estaban contemplando. Elegí un cuadro de uno mis artistas predilectos, el manierista holandés Joachim Wtewael. La obra de Wtewael contiene un punto de locura y sin duda es una excentricidad mía que, a la que se me presenta la ocasión, haga siempre lo posible por contemplar alguno de sus cuadros. El museo de la RISD posee un gran Wtewael, que representa las nupcias de Peleo y Tetis, para la mayoría de los americanos un tema más bien desconocido.

El cuadro no está en muy buenas condiciones, en parte a causa de la restauración a la que fue sometido. Se aprecia que está bellamente pintado, aunque de momento me reservo cualquier opinión estética, salvo decir que es exuberantemente —quizás exquisitamente— manierista.

Siempre que me abstraigo ante una de las obras sesgadas y crípticas de Wtewael trato de sentirme interpelado como parte del escaso y refinado público para quien debió de pintar el autor. Un público que prefería que el significado del arte permanecie-

ra oculto aunque accesible, razón por la cual los cuadros de Wtewael son elegantes laberintos, tejidos de sutiles referencias y alusiones que ponían a prueba la cultura de sus patronos y adulaban su sofisticación. El pintor sabía que estarían al tanto de las historias y que, en *Las bodas de Peleo y Tetis,* conocerían la causa del emparejamiento de los novios y quiénes eran los invitados, así como por qué valía la pena pintar dicho tema. Me gusta imaginar a un grupo de refinados hombres y mujeres holandeses, pertenecientes, históricamente hablando, a la aristocracia de los Países Bajos, sentados a una mesa, vistiendo trajes tan elegantes como el propio cuadro, cuestionando las interpretaciones de los demás como nosotros hacemos con una película o novela. Su mesa sería un bodegón de migajas y peladuras de fruta, con las copas medio vacías. En una de las paredes de la sala, el cuadro de Wtewael resplandece bajo la luz de las velas y del hogar reflejada en espejos y lustrosas alacenas, en perlas y faldas de satén; entre ellos es como una visión de paz y de placer. Hay, como en el cuadro, un perro que duerme, indiferente a los brindis ocurrentes, a los cumplidos manieristas al anfitrión y la anfitriona y al júbilo que siempre suscita el tema del matrimonio. Hombres y mujeres saben que la astuta Tetis se metamorfoseó en una serie de formas terroríficas antes de ceder ante Peleo y que los grandes dioses permitieron a Peleo —un mortal— casarse con la bella ninfa del mar sólo porque el hijo de ella estaba destinado a ser más fuerte que su padre. De hecho, el hijo de ambos iba a ser Aquiles, el gran héroe, un dios casi, que no sería mortal más que de forma tangencial, aunque decisiva. Pero ¿por qué parece Peleo mucho más viejo que su deliciosa esposa? Todo un mundo se abre aquí a la especulación procaz y a las indirectas en voz baja. Y aún otra broma: vaya birria de hijo sería el que no pudiera superar a este representante de la tercera edad que se está quedando calvo. De hecho, Peleo hasta se me parece un poco: alguien podría burlarse de mí diciendo que lo que me gusta del cuadro es que muestre a un hombre de mi edad y aspecto rodeando con el brazo la cintura de una lindísima jovencita, ambos desnudos como paganos.

La pareja nupcial ocupa el lugar de honor en una festiva mesa con frutos, copas y flores; el resto de invitados son dioses y diosas. Ello nos da una razón profunda de que Peleo aparezca tan envejecido. Él es el único del cuadro que va a envejecer, el único que morirá. Los demás son inmortales. Luego el cuadro es una extraña forma de *vanitas.* La poetisa Safo dijo que por los dioses sabemos que la muerte es mala, pues de ser buena los propios dioses morirían. Los dioses poseen cuerpos bellos y juveniles y viven sin temer aquello que nosotros tememos cada día de nuestras breves vidas.

Los holandeses, que conocían a Ovidio, sabían cuál iba a ser el terrible desenlace. Todos los dioses, menos uno, habían sido invitados a la celebración. El invitado no invitado —Eris, diosa de la discordia— está a punto de arrojar una manzana dorada sobre la mesa. En ella está inscrito: «A la más bella». Pero ¿cuál de las diosas es? ¿Juno la diosa del poder, Minerva la diosa de la sabiduría o Venus la diosa del amor erótico? Todos sabían lo que vendría luego: un mundo desgarrado, donde la edad de oro —en la que dioses y mortales se desposaban entre ellos y se sentaban a compartir los ágapes— caía irremediablemente hecha pedazos. De hecho, ésta fue la última ocasión en la que dioses y mortales se sentaron a una misma mesa. ¡Si alguien pudiera detener a Eris! Es típico de las composiciones manieristas que la figura central cueste de identificar. En el *Paisaje con caída de Ícaro,* de Bruegel, Ícaro es un diminuto par de piernas que podrían pertenecer a un bañista, un detalle secundario. Un labrador es la figura que ocupa el primer término, pero el cuadro no trata de él excepto en tanto que permanece abstraído en lo suyo, por completo ignorante del tremendo fracaso de un niño que se precipita desde los cielos. El niño había querido imitar a un dios —Apolo— y se ahogó en el intento. ¿Quién de las figuras es Eris? ¿Dónde está la manzana de la discordia? ¿Y qué significa este relato de una última cena para nosotros, que estamos aquí sentados en nuestro castillo, en la cima del mundo, disfrutando de lo bueno de la vida: el arte, el vino, los manjares sabrosos y la compañía de los nuestros?

¿Es bello el cuadro? Bueno, sin duda lo es según los patrones con que el manierismo definía la belleza: elegante y ornamental,

como los dioses y diosas que muestra Wtewael. Su belleza es interna, del mismo modo en que más arriba sostuve que lo eran los cuadros pintados por Matisse en su período de Niza. Los cuadros pertenecían en sí a la realidad que Matisse pintó. Si los gráciles y esbeltos inmortales poseyeran cuadros, éstos se parecerían a los de Wtewael. ¿Es una obra de arte transformadora? Para ser sincero, no lo sé. Pero sí sé que, si ha de transformar a sus espectadores, éstos deberían ver en ella algo más que un ejemplo de la clase de cuadro con que le gustaba rodearse a la clase aristocrática holandesa de Utrecht a finales del siglo XVII. Y no puedo imaginar cómo sería mirar debajo del capó del cuadro sin conocer su significado. El significado es, creo, filosófico y se relaciona internamente con sus espectadores. Pone sus vidas en perspectiva. Les está contando algo que, en realidad, ellos ya saben.

7. BELLEZA Y SUBLIMIDAD

En 1948, *The Tiger's Eye*—influyente revista dedicada a la literatura y las artes— publicó un simposio titulado «Seis opiniones sobre: ¿qué es lo sublime en arte?». Pocas cosas dignas de mención se habían escrito al respecto desde las lecciones sobre estética de Hegel en la década de 1820, pero a los editores de la revista, muy próximos al movimiento expresionista abstracto, debió de parecerles que algo en el mundo de la pintura se estaba moviendo y obligaba a hablar de la sublimidad. Entre los participantes, dos de las figuras más intelectuales del movimiento, Robert Motherwell y Barnett Newman: este último contribuyó con un texto escrito con una pasión y convicción que se transmite perfectamente ya desde el título: «Lo sublime es ahora». A principios de ese mismo año, al parecer el día en que cumplía 43 años —el 29 de enero de 1948—, Newman había realizado lo que él mismo juzgaba un paso decisivo, no sólo en su obra pictórica sino en la pintura como tal: una obra que acabaría titulando *Onement I.* Me parece incuestionable que para Newman esta obra se relacionaba con la grandeza transmitida por la idea de lo sublime. Era, hasta cierto punto, un logro demasiado trascendental —al menos para él— como para que se lo considerase meramente bello; de hecho, ni siquiera era seguro que lo fuera. Décadas más tarde, el pensador posmoderno Jean-François Lyotard escribiría que «la lógica de la vanguardia halla sus axiomas... en la estética de lo sublime». Y viendo cómo polariza Newman los dos conceptos, queda claro que no veía posibilidad alguna de hallar los axiomas de su arte en la estética de lo bello. Si debía existir una es-

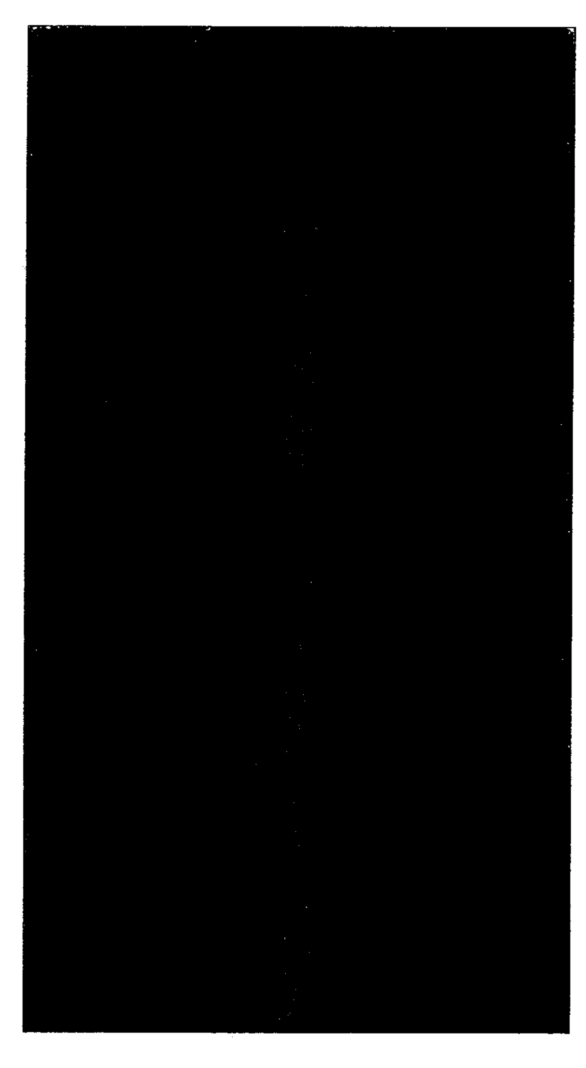


FIGURA 21. Barnett Newman, *Onement I,* 1948.
Más allá de la mera belleza.

tética para *Onement I,* nada por debajo de lo sublime iba a bastar. Como ya señalé, existe gran cantidad de cualidades estéticas además de la belleza. Ninguna plantea, sin embargo, el desafío a la belleza que supone lo sublime y quisiera cerrar mi discusión sobre el abuso de la belleza con este último capítulo de su historia.

En la América de mediados del siglo XX, y especialmente en Nueva York, los intelectuales de vanguardia veían inevitablemente el mundo en términos de oposición polar. Sin duda eso era consecuencia de haber crecido con el *Manifiesto comunista,* en el que la sociedad aparece radicalmente escindida en «dos grandes clases hostiles y enfrentadas entre sí: burguesía y proletariado». El subtexto de «Vanguardia y *kitsch*», de Greenberg, por ejemplo, era la lucha entre dos filosofías incompatibles de la cultura que él identificaba respectivamente con el fascismo (= *kitsch*) y el socialismo (= vanguardia). Philip Rahv, editor de la influyente *Partisan Review,* donde se había publicado el ensayo de Greenberg, dividía a los escritores americanos en dos tipos opuestos, «rostros pálidos y pieles rojas», ejemplificados, respectivamente, por Henry James y Walt Whitman. Newman no pudo resistirse a poner lo sublime en contraste polar con lo bello:

> La invención de la belleza por parte de los griegos, esto es, el que postularan la belleza como ideal, ha sido la pesadilla de las filosofías del arte y la estética en Europa. El natural deseo del hombre de expresar en las artes su relación con el Absoluto se confundió e identificó con el absolutismo de las creaciones perfectas —con el fetiche de la calidad—, por lo que el artista europeo se ha visto implicado sin cesar en la lucha moral entre la noción de belleza y el deseo de sublimidad.

Con la misma ineluctabilidad, Newman ve la historia del arte como una lucha estética entre, de un lado, «la exaltación a encontrar en la forma perfecta» y, de otro, «el deseo de destruir la forma, en el que la forma pueda ser informe». Newman sostiene que «el impulso del arte moderno es destruir la belleza», que precisamente ha sido el argumento de este libro.

Lo sublime americano

Newman enmarcó la polaridad entre belleza y sublimidad dentro de otra polaridad, la existente entre Europa y América. «El fra-

caso del arte europeo en alcanzar lo sublime se debe a ese ciego deseo... de construir un arte dentro de un esquema del ideal griego de belleza.» El arte europeo «fue incapaz de alejarse de la imaginería renacentista de figuras y objetos de otro modo que no fuera distorsionándolos o negándolos por completo en favor de un mundo vacío de formalismos geométricos». «Estoy convencido de que aquí, en América, algunos de nosotros, libres del peso de la cultura europea, estamos encontrando la respuesta al negarnos en redondo a que el arte tenga algo que ver con la cuestión de la belleza y dónde encontrarla». Esta oposición entre Europa y América reaparece en Robert Motherwell, de hecho el único americano del movimiento que había visitado Europa y que, de entre los maestros de la Escuela de Nueva York, era quien en términos de sensibilidad estaba más en deuda con cierta cultura europea. Fue Motherwell quien inventó el término «Escuela de Nueva York» para distinguir lo que él y sus colegas estaban haciendo de la «Escuela de París». En una importante entrevista de 1968, Motherwell dijo: «Considero que una de las grandes aportaciones americanas al arte moderno son los grandes formatos. Se ha discutido mucho sobre si se los debemos a Pollock, Still, Rothko y hasta a Newman... El tono surrealista y las cualidades literarias quedaron atrás, y se fue transformado en algo plástico, misterioso y sublime. Ningún parisino es un pintor sublime, ni tampoco monumental».

Quisiera cerrar mi pequeño catálogo de oposiciones volviendo a Rahv. «Mientras el piel roja se enorgullece de su americanismo, para el rostro pálido éste es fuente de infinitas ambigüedades.» Quizá James fuera un rostro pálido, pero siempre anduvo en busca de la alegoría moral del americano inocente, cultural y moralmente, entre los sofisticados (y corruptos) europeos. No pudo resistirse a bautizar al protagonista de su novela *El americano,* de 1877, con el alegórico nombre de «Newman». En 1868, este «hombre nuevo» viaja en peregrinación cultural al Viejo Mundo tras hacer fortuna fabricando tinas de lavar; James se divierte a costa de su protagonista inflingiéndole un «dolor de cabeza estético» en el Louvre, donde empieza la historia. «Sé muy poco acerca de los cuadros o de cómo fueron pintados», reconoce Newman; para demostrarlo, James hace que encargue, como quien compra camisetas, media docena de copias de un surtido de viejos maestros a una linda y joven copista que le toma por loco, pues, como ella misma observa, «Yo pinto como un gato».

Por una deliciosa coincidencia histórica, Barnett Newman —otro «hombre nuevo»— visita el Louvre por primera vez en 1968, justo un siglo después. A diferencia del protagonista jamesiano, este Newman juega con ventaja: ha leído a Clement Greenberg y ha vivido ya una etapa surrealista. Por tanto, es capaz de decirle a su guía un tanto condescendiente —el crítico francés Pierre Schneider— que contemple *La batalla de San Romano* de Uccello como «un cuadro moderno, un cuadro plano» y también puede explicar por qué el *San Sebastián* de Mantegna, aun traspasado por flechas, no sangra más de lo que lo haría un trozo de madera. A su juicio, *La balsa de la Medusa* de Géricault está tan «del revés» como una mesa de Cézanne («Posee la clase de espacio moderno que nadie esperaría con esta clase de retórica»). Y, en general, el «hombre nuevo» es capaz de enseñarles a los estetas europeos un par de cosas sobre cómo hablar de los «viejos maestros», guiándoles, de paso, para contemplar su propio trabajo, inextricable incluso para muchos de sus contemporáneos de la Escuela de Nueva York. En Rembrandt, por ejemplo, Newman ve «todo ese marrón, con un haz de luz cayendo en medio, como en mi propia pintura». Su guía, el crítico Pierre Schneider, europeo hasta la médula, quiere ver en Newman a un piel roja, «un noble salvaje con un disfraz protector con el que, como el hurón, quiere que le dejen en paz, haciéndose pasar por un buscador de petróleo».

Exceder toda medida de los sentidos

Ya en el siglo XVIII, la belleza se había puesto a la defensiva cuando el concepto de lo sublime entró por primera vez en la conciencia ilustrada a través de la traducción realizada por Boileau de un texto sobre el tema escrito por un oscuro retórico llamado Longino, y de la *Investigación filosófica sobre el origen de nuestras ideas*

de lo sublime y lo bello, del estadista irlandés Edmund Burke. En la Ilustración la belleza se había vinculado indisolublemente al gusto, y un gusto cultivado era la marca definitoria del refinamiento estético. La educación estética implica que existan normas susceptibles de ser aprendidas, como sucede en la educación moral, aunque en ambos casos se espera que un día el discípulo pueda andar por su cuenta y ser capaz de saber cuándo algo es bello o correcto, respectivamente, gracias al buen gusto adquirido en cada caso. Newman tenía toda la razón al relacionar la idea de la belleza con la perfección. La marca de lo sublime, en cambio, es el éxtasis o *enthusiasmos.* Estos términos o, mejor, sus equivalentes, siguen desempeñando un papel en el vocabulario de la valoración estética. De nosotros mismos decimos que una obra de arte nos «enloquece» o «arrebata» o nos «entusiasma» o nos «aplasta», y eso va mucho más allá de un simple placer que nos haría juzgarla perfecta. La lectura de Longino hizo que el público culto del siglo XVIII se preguntara por qué su arte nunca les elevaba por encima de sí mismos, justo el significado de la palabra «éxtasis», y de ahí que la idea de lo sublime entrara en colisión con la esfera del gusto como una fuerza perturbadora, de manera muy semejante al modo en que el dios Dioniso invadía Tebas en la inquietante obra de Eurípides *Las bacantes.* De repente, la gracia y la belleza parecieron míseras e insuficientes. Un comentarista reciente comparó el impacto de *Acerca de lo sublime* con el de los escritos de Freud en nuestra propia época. Al proponer el sexo como principal motor de la conducta humana, Freud sembró la inquietud y la incertidumbre emocional, dejando a todo el mundo con la sensación de que, en términos de promesa orgásmica, algo faltaba en nuestras pequeñas vidas civilizadas. Pensemos en el personaje de Thomas Mann en *Muerte en Venecia.* La belleza es una fuente de placer; pero la sublimidad, en arte y sobre todo en la naturaleza, produce eso que Burke describió como «la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir».

Pero ¿en qué consiste exactamente ese sentimiento? En una reseña de algunas imágenes del pintor romántico alemán Caspar David Friedrich, donde uno o más personajes aparecen de espaldas

contemplando la luna, el crítico de arte del *New Yorker,* Peter Schjeldahl, expresó sus reservas ante la utilidad crítica del término. Lo sublime, escribe, es «como noción filosófica un eterno cajón de sastre que lleva más de dos siglos tratando de empezar a significar algo convincente sin haberlo logrado aún». Y a continuación opta por afectar una sublime ignorancia al respecto: «Como adjetivo de uso común, quien utiliza correctamente la palabra no es Immanuel Kant sino Frank Loesser: "El compartimiento tiene aire acondicionado y la atmósfera es sublime"». Nada que sacudiera a toda una cultura y en especial a una tan autocomplaciente como lo fue la Ilustración, pudo haber significado algo tan vacío e inocuo. Pero veamos ahora un buen ejemplo de cómo se empleaba realmente el término en los usos comunes del siglo XVIII. Abigail Adams, en 1775, describe en una carta a su marido el ruido de los cañones contemplados desde la cima de la colina Penn, en Boston. «Su fragor me pareció uno de los más Grandiosos de la Naturaleza y en verdad es de la Especie de lo Sublime. Ahora es un rugido incesante. ¡Cuán fatales, sin embargo, son las ideas unidas a ese sonido! ¿Cuántos de nuestros amados compatriotas tendrán que caer?» De hecho, lo Sublime tiene que ver con el miedo en el texto de Burke, como hasta cierto punto en el de Kant, aunque Kant casi siempre lo tratase en referencia a sentimientos como la admiración y la veneración, citados en la conclusión de su *Crítica de la razón práctica,* en uno de sus pasajes más célebres:

> Dos cosas colman el ánimo con un asombro y una veneración [*Bewunderung und Ehrfurcht*] siempre renovados, cuanto con más frecuencia y aplicación reflexionamos sobre ellas: el cielo estrellado sobre mí y la ley moral dentro de mí.

Así pues, una obra de arte sería sublime si suscitara en un sujeto esta compleja mixtura de asombro y veneración. La palabra alemana consta de dos morfemas, que connotan la deferencia y el miedo, aunque esta última apenas se deje notar en su equivalente inglés. Kant entendió que, más que un sentimiento por la belleza, la receptividad ante lo sublime es un producto de la cultura. Sus

raíces, sin embargo, «están en la naturaleza humana». Forma parte de lo que somos. Longino también dice algo por el estilo:

> De un modo u otro nuestra naturaleza nos induce (bien lo saben los cielos) a no admirarnos por los riachuelos, por cristalinos y útiles que éstos nos sean, sino por el Nilo y el Danubio y el Rin, y más aún por el océano; ni, por supuesto, nos produce más asombro esa llamita que prendemos... que el resplandor de los cuerpos celestes, aunque a veces éstos queden ensombrecidos, ni tampoco solemos considerarla [la llamita] más digna de admiración que los cráteres del Etna, cuyas erupciones arrastran consigo rocas y montículos enteros desde los abismos y hasta arrojan ríos...

Kant cita ejemplos de este tipo al discutir lo Sublime:

> Elevados peñascos suspendidos en el aire y como amenazando, nubes tempestuosas reuniéndose en la atmósfera en medio de los relámpagos y el trueno, volcanes desencadenando todo su poder de destrucción, huracanes sembrando tras ellos la devastación, el inmenso océano agitado por la tormenta, la catarata de un gran río, etc.

Mi «informante nativa» del siglo XVIII, Abigail Adams, recurrió a un preciso vocabulario kantiano cuando se embarcó en su primer viaje transoceánico para reunirse con su marido en Europa. Cuando por fin pudo subir a cubierta después de haber padecido mareos, dejó esto anotado en su diario: «Contemplé el vasto e ilimitado océano ante nosotros con estupefacción y asombro».

Lo fascinante en Kant es que también nos sintamos «impulsados por naturaleza» a adoptar una actitud comparable frente a la moral, que el filósofo caracteriza explícitamente hablando del poder o la fuerza «que ejerce sobre nosotros» con independencia de nuestros intereses personales. Abigail Adams, a quien casi siempre le pesaba más el deber que los intereses y las inclinaciones personales, habría aceptado a pies juntillas esta idea. Pero ¿dónde encontraríamos en el arte un poder comparable? Aquí la experiencia kantiana queda muy limitada por lo que Newman llama «el imaginario renacentista de los individuos y los objetos». El arte que Kant conocía era marcadamente figurativo y, aun siendo capaz de representar cosas sublimes, no podía representarlas como tales. Ésta es una de las grandes diferencias entre lo bello y lo sublime: lo bello *puede* ser representado como bello. «Lo sublime en el arte está siempre sometido a la condición de conformidad con la naturaleza», escribe, insistiendo en la teoría mimética del arte que para él es axiomática. La teoría mimética se fundamenta en una congruencia de límites, que es la condición del dibujo. Kant especifica que «lo bello de la naturaleza corresponde a la forma del objeto, la cual consiste en la limitación». Lo sublime, por el contrario, «debe buscarse en un objeto sin forma [lo que Adams llama "ilimitado"], en tanto que se represente en este objeto o con ocasión del mismo la *ilimitación*, concibiendo además en ésta la totalidad».

Pensemos en los cuadros de la artista Vija Celmans, que crea imágenes de los cielos estrellados o del océano. Son paradigmas de lo sublime, pues sabemos que describen «totalidades ilimitadas». Y aun así nos cuesta entender sus pinturas como sublimes, sobre todo porque no suscitan en nosotros ningún sentimiento especial de asombro en términos de escala, lo cual parece requisito de la sublimidad. Y en parte eso se debe a la escala de los propios cuadros, que podemos sostener en nuestras manos como si estuviéramos en casa de un marchante de arte. Más cerca de esta idea estarían las marinas o los paisajes mostrados recientemente en la Pennsylvania Academy como ejemplos de «Lo Sublime Americano», cuadros cuyos creadores suscribían la teoría de que Dios se expresa a sí mismo en la naturaleza y lo hace con especial vehemencia en aquellos aspectos de la naturaleza dotados de cierta grandeza. Me refiero a la llamada Escuela de Hudson River, que floreció a mediados del siglo XIX y cuyos cuadros de gran formato solían presentar la naturaleza en todo su esplendor: los Andes, las cataratas del Niágara o el Gran Cañón. Cuadros como éstos ilustran a la perfección la caracterización de lo sublime natural por parte de Longino, aunque tengo mis dudas respecto a si en la época de dicho autor pudieron existir pinturas que realizaran lo que él dice. Es obvio que los artistas de Hudson River recurrieron al gran

formato para transmitir la veneración y el asombro que inspiraban las escenas que representaban.

Kant, quien por supuesto jamás visitó Roma, habla no obstante de

> la confusión o especie de embarazo que recibe, según cuentan, el que entra por primera vez en la iglesia de San Pedro de Roma. En esto encontramos, en efecto, el sentimiento de la incapacidad de nuestra imaginación para formarse una manifestación de las ideas de un todo; tiene fijo su máximum, y esforzándose en extenderlo, recae sobre sí misma, y es lo que nos produce la satisfacción que nos conmueve.

A menudo me ha llamado la atención que inicialmente el plan para decorar la Capilla Sixtina fuera pintar la bóveda como un cielo estrellado, lo cual, anticipándose a Kant, habría significado que lo que sucedía en el interior de la capilla sería esa «ley moral dentro de mí»; de este modo, las referencias internas y externas ofrecerían una encarnación arquitectónica de las dos sublimidades. Julio II quería algo más «moderno» cuando encargó a Miguel Ángel que decorase la bóveda, y a mi entender el techo de la Capilla Sixtina constituye un buen ejemplo, al menos en parte, de cómo actúa lo sublime en el arte. Esto es así si consideramos que lo sublime pertenece, si puedo tomar prestada la expresión de Wittgenstein, «al mundo tal y como lo encontramos», sin conocimiento previo o especial alguno. Me explicaré, volviendo durante un instante al cielo estrellado.

Ninguna de las cosas que producen asombro sobre las que Kant escribe en la conclusión de la *Segunda Crítica* están «envueltas en la oscuridad más allá de mi propio horizonte». En cambio, Kant nos dice: «Las veo ante mí y de inmediato las conecto con mi propia existencia». Subrayaré la inmediatez en conexión con el cielo estrellado, porque Kant quiere decirnos que si hemos de considerarlo sublime «basta verlo tal y como aparece, como una inmensa bóveda que lo abraza todo». *Tal y como aparece* significa que lo veríamos como sublime independientemente de nuestra relación con la historia de la ciencia astronómica. Éste es, en parte, el motivo de que pertenezca a la estética. Respecto a su sublimidad, nos hallamos en una situación equiparable a la de aquellos que Kant calificaría de salvajes. Luego tendremos que ver el cielo estrellado como lo vería cualquier otra persona, dondequiera que fuese e independientemente de su condición cultural. Kant, naturalmente, había escrito sobre la hipótesis de las nebulosas y, según parece, hasta barajó una tesis sobre la vida en otros planetas. De ahí que escriba que cuando contemplemos el cielo estrellado como algo sublime, «no deberemos situar en la base de nuestros juicios conceptos de mundos habitados por seres racionales ni contemplar los puntos luminosos que vemos llenando el espacio sobre nosotros, como los soles de estos mundos, moviéndose en círculos apropiados a estos últimos». La sublimidad no tiene nada que ver con el pensamiento científico.

Para concluir este apunte, esto es lo que dice sobre el océano:

> para hallar sublime la vista del océano, no nos lo representamos tal como lo concibe un espíritu enriquecido con toda especie de conocimientos (que no da la intuición inmediata), por ejemplo, como un vasto reino poblado de seres acuáticos, o como un gran depósito destinado a suministrar los vapores que cargan el aire de las nubes en provecho de la tierra [...] es necesario representárselo como hacen los poetas, conforme a lo que nos muestra la vista.

Así pues, se refiera a lo que se refiera al decir «cuanto con más frecuencia y aplicación reflexionemos sobre *Der bestirnte Himmel*», Kant no puede querer decir «cuanto más conocimiento astronómico acumulemos». El asombro sigue siendo cosa del poeta y no del científico. El científico, si algo hace, es destruir la sublimidad, como cuando Newton, para desesperación de Keats, desentrañó el misterio del arco iris. «La ciencia mata para diseccionar», replicó con desdén Wordsworth. Podría decirse que cuanto más sabemos, menos sentimos. La señal de que estamos en presencia de la sublimidad es, como en Stendhal, el desvanecimiento. Si mal no recuerdo, algunas mujeres se desmayaron en la exposición parisina de Gauguin en 1888. Al leer lo que escribió Gauguin de los pin-

tores académicos de su época, que vivían según las normas, percibimos el aroma de lo que debió significar lo sublime en el siglo XVIII: «Qué seguros que se encuentran en tierra firme esos pintores académicos, con su *trompe l'oeil* de la naturaleza. Sólo nosotros navegamos en nuestro barco fantasma, junto a nuestras fantásticas imperfecciones».

Justo así nos sentimos cuando visitamos por primera vez la Capilla para ver la gran obra. ¿Quién puede comprender lo que allí está pasando? Más importante aún: ¿quién necesita comprenderlo, frente a la *sublimidad* de la experiencia? El restaurador se enorgullecía de haberse aproximado todo lo posible a «Miguel Ángel como artista y como hombre» procediendo pincelada a pincelada a lo largo de la enorme extensión de espacio. Pero eso es como un pájaro nocturno revoloteando bajo los cielos estrellados. No transmite por ningún lado la sensación de la sublimidad que preside la obra. Como, a decir verdad, tampoco lo logra un análisis imagen a imagen de la bóveda, desde la creación hasta la embriaguez de Noé. No necesitamos saber el plan, por tremendo que éste sea, para sentir la sublimidad de la pintura. Esta sensación se opone radicalmente a esos conocimientos de historia del arte que estarían en el mismo plano que la teoría de los mundos infinitos a la que se alude en la *Crítica del juicio*. Entiendo, pues, que en ella está pensando Kant cuando dice «conectarla de inmediato a mi propia existencia». Y esto, a su vez, remite a su observación sobre el vínculo de la sublimidad con la naturaleza humana y no meramente con la cultura. La sublimidad de las cosas no depende de ningún conocimiento especial. Y, curiosamente, existe una analogía entre esta idea y la afirmación de Kant según la cual la experiencia de la belleza no depende de que situemos lo que experimentamos como bello bajo un concepto. Nos parece bello antes de saber nada de él, como me pasó a mí al ver por primera vez una de las *Spanish Elegies* de Motherwell.

En cualquier caso, Kant no debió de conocer ningún ejemplo de sublimidad en Koenigsberg ni tampoco, si tenemos en cuenta el modelo renacentista con el que trabajaba, hubiera podido conocerlo, aunque aquí se impone una distinción. En cierto aspecto

debiera haber sido capaz de imaginar algo que cuando menos optase a la candidatura de sublime; en otro aspecto, no. No podría haber imaginado como arte la clase de pinturas que realizaron Newman y Motherwell. La posición que ocupaba en la historia del arte limitó de forma estricta su imaginación. Debiera, sin embargo, haber sido capaz de pensar en maravillas artísticas, ya que la idea de la maravilla sin duda formaba parte de su cultura. Quisiera ocuparme brevemente de esta idea.

Cuentan de Miguel Ángel que fue acometido por una extraordinaria visión en el transcurso de una estancia en las canteras de mármol de Carrara, adonde acudió en 1503 para elegir piedras para la tumba del papa Julio II. Nos cuenta su biógrafo Condivi que cierto día

> vio un peñasco dominando el mar que le inspiró el deseo de tallar un coloso que fuera un punto de referencia para los marinos desde la lejanía, estimulado sobre todo por la idoneidad de la forma de la roca que habría de servir para la talla, emulando a los antiguos... y, sin duda, de haber tenido tiempo, lo hubiera llevado a cabo.

Probablemente a Miguel Ángel le inspirara el Coloso de Rodas, una de las Siete Maravillas del mundo antiguo: una escultura inmensa que se calcula debió de tener más de 35 metros de altura y que, según la leyenda, flanqueaba la boca de un concurrido puerto. Incluso recostado en el suelo era una maravilla. «Pocas personas —cuenta Plinio— pueden rodear con sus brazos el pulgar.»

Solemos pensar en la gracia y el equilibrio, en la belleza y el *disegno*, como las virtudes estéticas primordiales en el arte del Renacimiento y también, hasta bastante avanzada la época moderna, como índices de buen gusto en las bellas artes. Pero la idea del coloso parece pertenecer a una estética completamente distinta, una estética donde la maravilla y el asombro desempeñarían el papel definitorio. Esa otra estética se encarnó, ciertamente, en las Siete Maravillas y dejó su impronta en las grandes figuras artísticas del siglo XVI, sobre todo en Leonardo y Miguel Ángel, quienes, como figuras de la antigua mitología, irradiaban un aura de magos. El co-

loso simboliza en cierto modo la visionaria imaginación de Miguel Ángel, encarnada en muchas de sus obras más representativas: el gigantesco *David,* el inmenso repertorio decorativo que fue desplegando en solitario a lo largo de quince años por el techo de la Capilla Sixtina, o la tremenda visión de la tumba de Julio, que, en el que tal vez sea el mayor encargo escultórico de la época moderna, debía incorporar más de cuarenta figuras a gran escala. Un contemporáneo describió el proyectado monumento ecuestre de Leonardo a Francesco Sforza como «la obra más gigantesca, formidable y gloriosa jamás realizada por las manos del hombre». Leonardo trabajó en ella durante quince años y tenía doce *braccia* de altura.

He escogido a estos colosos como paradigmas en parte por la inmensidad de su escala, pero sobre todo porque, como las Siete Maravillas —de haberse realizado la Tumba Juliana, hubiera sido la octava—, tenían como meta generar sentimientos de veneración y asombro, a lo que contribuía su escala. Algo es un coloso, por ejemplo, sólo porque subraya las limitaciones de quienes lo experimentan. Si los grandes mandatarios se han representado a sí mismos como colosales ha sido, seguramente, para hacer visible la diferencia entre ellos y sus súbditos; así en la efigie sedente de Constantino el Grande, de unos 10 metros de altura, cuyos restos todavía nos asombran cuando los contemplamos en Roma.

Sin embargo, la idea de sublimidad debe convocar algo más que un gran tamaño: «No concedo demasiada importancia al tamaño físico», escribió en cierta ocasión el lógico Frank Ramsey. «No me enorgullece pesar cerca de 110 kg.» Resulta fácil entender, pues, por qué Kant o Burke creyeron necesario agregar el sentimiento de terror como condición extra. Los paradigmas literarios de Longino, sin embargo, eran *La Ilíada* y un gran poema de Safo, y ninguno de ellos es terrorífico. Pero sí que pueden recordarnos nuestras propias limitaciones en caso de que tengamos ambiciones artísticas, y me parece que el sentimiento de asombro tiene que ver con las limitaciones de esta clase. «Y siguieron contemplándole, y su asombro fue en aumento, porque tan pequeña cabeza pudiese albergar todos los conocimientos que poseía», escribió Edward Arlington Robinson a propósito de un niño prodigio de pueblo. Kant pone en juego estos argumentos en una de sus formulaciones: «Lo sublime es lo que no puede ser concebido sin revelar una facultad del espíritu que excede toda medida de los sentidos». Creo que la belleza de Helena de Troya fue sublime en este sentido. En el Canto III hay un pasaje muy conmovedor en el que Helena abandona lo que está tejiendo y se acerca caminando a las puertas de Troya para contemplar a los guerreros, que se han detenido un instante antes de que Menelao, su marido, y Alejandro, su amante, combatan por su causa. Justo entonces, los ancianos de Troya estaban reunidos en consejo. «Cuando vieron a Helena, que hacia ellos se encaminaba, se dijeron unos a otros, hablando quedo, estas aladas palabras: "No es reprensible que los troyanos y los aqueos, de hermosas grebas, sufran prolijos males por una mujer como ésta, cuyo rostro tanto se parece al de las diosas inmortales".»

Podemos imaginar que existiera alguien tan bello como Helena, pero no podemos imaginar su belleza. Es ésta una de las diferencias profundas entre palabras e imágenes. Análogamente, podemos poseer imágenes del Coloso de Rodas, pero ninguna imagen puede mostrarnos su tamaño. En el mejor de los casos nos puede dar idea de su escala poniendo a un montón de humanos diminutos en su base, como hizo Piranesi cuando quiso mostrar lo extraordinario de los monumentos de Roma. Pero esto nos devuelve a los límites del arte tal y como lo entendía Kant. Al estar la sublimidad internamente vinculada al tamaño y, desde luego, a la inmensidad, no puede ser representada. Éste es uno de los problemas de Newman. Las reproducciones en catálogo de sus pinturas más representativas no pueden mostrar su tamaño ni, por tanto, su sublimidad. Es necesario estar frente a ellas y, de hecho, bastante cerca de ellas para sentirla. Pero en todo caso, de nuevo, el terror no interviene en la experiencia. Mi opinión, si a alguien le interesa, es que la clase de terror vicario en que pensaban Kant y, sobre todo, Burke, sí que desempeña un papel en el goce humano: en las historias de fantasmas, las películas de terror, los pasajes del terror en los parques de atracciones, en el «entretenimiento popular», por decirlo de alguna manera. Es posible que haya casos

en los que la experiencia de lo sublime tenga el sentimiento del terror como uno de sus componentes, pero no es esencial al concepto del modo en que el asombro sí lo es. Al fin y al cabo, ni el cielo estrellado ni la ley moral que llevamos dentro nos provocan terror cuando los contemplamos. Dicho sea entre paréntesis, el miedo sigue desempeñando un papel en, precisamente, la teoría posmoderna de lo sublime desarrollada por Lyotard, que habla del sentimiento en cuestión como «una suma de miedo y exaltación». Uno no puede sino preguntarse —al menos a mí me pasa— con qué frecuencia Lyotard debe de haber sentido algo así en presencia de obras artísticas. Si es como el éxtasis, no es posible sucumbir a ello varias veces durante una única visita a una galería de arte. Me parece que Lyotard ha sucumbido a la literatura sobre el tema más que a las experiencias estéticas que realmente haya podido vivir en rue de Seine, París.

Resulta difícil no preguntarse, por otra parte, si Kant habría escrito la lírica y romántica conclusión de la *Crítica de la razón práctica,* de 1788, en la que apela a un vocabulario estético y a una serie de relaciones que en rigor no tienen cabida en el sistema crítico que él mismo había desarrollado hasta entonces, de no haber sido por el concepto de lo sublime. El cielo estrellado sobre mí y la ley moral dentro de mí pueden en efecto consignarse a los ámbitos que respectivamente cubren las dos primeras críticas kantianas: el reino de la naturaleza, podríamos decir, y el reino de la libertad. Y éstos, a su vez, remiten a las dos grandes facultades del pensamiento humano: representar el mundo como un sistema racional, regido por leyes universales, y dictar las leyes que definen universalmente la conducta moral. El retrato filosófico que dibujan las dos primeras críticas es el de un ser cognitivo y legislativo al mismo tiempo. Pero si el pasaje final representa parte de nuestra realidad como humanos, entonces el retrato rebasa estos límites. El asombro y la veneración son sentimientos que parecen impropios del personaje un tanto austero, e incluso grave, que las dos primeras críticas parecen dar a entender que somos. Descubrimos así algo fundamental de nosotros mismos al contemplar nuestro retrato, algo que el retrato en sí no muestra.

Descubrimos que no somos «inteligencias puras» sino criaturas de sentimientos, y no simplemente de sentimientos sino de sentimientos poderosos, como la veneración y el asombro. No es de extrañar, insistimos, que a Kant se le hiciera necesario escribir una tercera crítica para conectarnos con los otros dos aspectos de nuestro ser. Y dado que la capacidad para el asombro nos es revelada en este sorprendente pasaje, lo sublime —que es el contenido del asombro— difícilmente podrá ser un pensamiento de última hora en la *Crítica del juicio.* Y el mundo como presencia estética es inseparable de lo que somos.

El redescubrimiento del hombre

Volvamos ahora a Newman. Hay un interesante pasaje en Kant que tiene mucho que ver con la estética del expresionista abstracto:

> Puede que no haya pasaje más sublime en el libro de los judíos que este mandamiento: «No harás para ti imagen tallada, ni ninguna figura de lo que hay en el cielo, o de lo que hay sobre la tierra», etc. Este solo precepto puede bastar para explicar el entusiasmo que el pueblo judío sentía en sus días de prosperidad por su religión, cuando se comparaba con otros pueblos, o el orgullo que inspira el islam.

Esto prohibía, en efecto, a los judíos o a los musulmanes ser artistas, aunque por supuesto, como todos los Mandamientos, fue y sigue siendo quebrantado en ambas religiones. Pero hasta la llegada de la modernidad no fue posible ser pintor sin crear imágenes. En el mejor de los casos, uno podía dedicarse a la decoración, única alternativa a la representación que Kant reconoce. Cuadros que no fueran imágenes hubieran sido una contradicción en los términos. A la hora de la verdad, esto imposibilitaba la realización de cuadros que fueran *sublimes.* Pero la modernidad inauguró la posibilidad de una pintura anicónica y, de algún modo, esto posi-

bilitó la sublimidad como estética factible. Como dijo Newman, «lo sublime es ahora».

Newman consideraba su obra decisiva, *Onement I,* como una pintura y no como una imagen. El texto del catálogo de una gran exposición dedicada a Newman afirma que *Onement I* «no se representa más que a sí misma», que como pintura se tiene a sí misma por tema. No me lo creo. No puedo creer que eso que Newman contemplaba en unos términos lo bastante trascendentales como para merecer un título así fuera, simplemente, una pintura sobre la pintura. El cuadro trata de algo que puede decirse pero no mostrarse, al menos no por medio de imágenes. En general, el sufijo «*-ment*» se une a un verbo —como «*atone*» o «*endow*» o «*command*»— para el que designa un estado —el estado de expiación (*atonement*), por ejemplo—, o un producto. ¿Qué significa entonces «*Onement*»?[1] En mi opinión, significa la condición de ser uno, como en el ensalmo «Dios es uno». Podría decirse que alude a la unicidad (*oneness*) de Dios. Y eso podría ayudarnos a entender mejor las diferencias entre una imagen y un cuadro. Pensemos, una vez más, en la Capilla Sixtina, en la que Miguel Ángel presenta una serie de imágenes de Dios. Por mucha que sea su grandeza, están limitadas por la restricción de que las imágenes sólo pueden mostrar lo visible, y es preciso decidir qué aspecto tendrá Dios. ¿Cómo *representar* que Dios es uno? Al no ser una imagen, *Onement I* no hereda las limitaciones inherentes a la representación en imágenes. La pintura abstracta no está desprovista de contenido. Lo que hace es permitir la presentación de un contenido sin los límites de la representación en imágenes. Por ello, desde el principio los inventores de la abstracción creyeron que ésta estaba dotada de una realidad espiritual. Era como si Newman hubiera

1. En castellano, el sufijo *-ment* puede traducirse como *-ción* o *-miento.* En los ejemplos ingleses citados por Danto, los verbos *expiar, dotar, mandar* darían, consecuentemente, los sustantivos *expiación, dotación, mandamiento.* De modo que el neologismo *Onement* podría traducirse por «Unación» o «Unamiento». La traducción del término debe por fuerza ser también un neologismo, por lo que no cabe recurrir al ya existente «unicidad», cuya correspondencia en inglés serían los términos legitimados por el diccionario *oneness* o *unicity* (*N. del t.*)

encontrado un camino para ser pintor sin quebrantar el Segundo Mandamiento, que únicamente prohíbe las imágenes. Lyotard, por cierto, trata de incorporar a su análisis de lo sublime la irrepresentabilidad (*unpresentability*) de su contenido, pero creo que más bien quiso decir que lo sublime es *infigurable* (*unpicturable*). Por audazmente posmoderna que a Lyotard le pareciera su teoría, estaba curiosamente limitada a la pintura.

El propio Newman tituló uno de sus cuadros *Vir Heroicus Sublimis,* cuyo significado, como le explicó a David Sylvester, es «que el hombre puede ser o es sublime en relación con su sensación de estar consciente». Y, si lo he entendido bien, él creía que su uso de la escala iba dirigido a despertar esa sensación de conciencia de uno mismo en relación con sus cuadros: podría decirse que éstos implican la escala del espectador:

> Con mi pintura busco que el cuadro dé al hombre una impresión de lugar: que sepa que está ahí y que, por lo tanto, sea consciente de sí mismo. En este sentido, ya se relacionaba conmigo mientras yo realizaba el cuadro, porque en ese sentido yo estaba allí [...] Cuando estás frente a mis cuadros te das cuenta de tu propia escala. Ante mis cuadros, el espectador sabe que está allí. Para mí, esa impresión de lugar no sólo encierra un misterio sino que tiene algo de hecho metafísico.

Este «misterio», este «hecho metafísico», son los que evocan la escala y el asombro cuando hablamos de lo sublime. Los estudiosos hablan de un descubrimiento renacentista del hombre: creo que, en consonancia, podríamos hablar de un redescubrimiento del hombre en el expresionismo abstracto. Pero es importante que entendamos que esos cuadros que implican nuestra existencia no nos hacen sentir empequeñecidos, como sí nos pasa con el cielo estrellado que se extiende sobre nosotros. La escala del cuadro tiene como meta inducir en el espectador cierta conciencia de sí mismo: de ahí su estatus de sublimidad. Implica al cuerpo del espectador, sin miniaturizarnos porque el cuadro sea grande. Lo que Newman quería infundir mediante cuadros como *Vir Heroicus Su-*

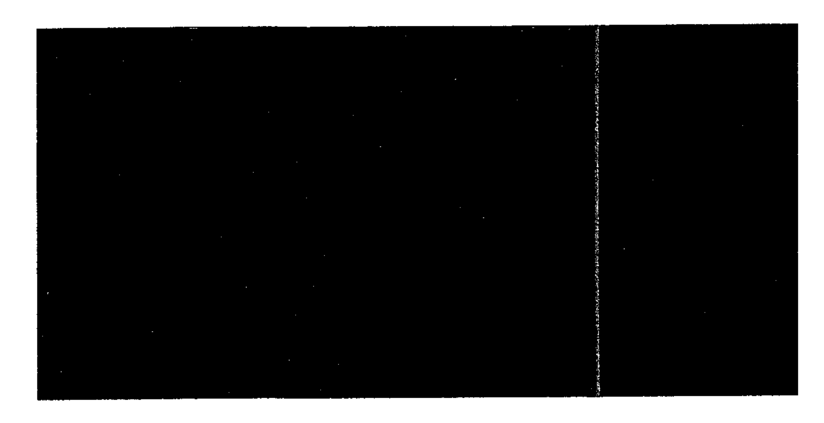


FIGURA 22. Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublimis*, 1950-1951.
Ser conscientes de nuestra propia escala.

blimis es el asombro y la veneración por nosotros mismos tal y como somos ahora. No puedo dejar de pensar que el concepto que Newman andaba buscando era la noción central de Heidegger, el *Dasein*: ser-ahí y tener conciencia de ello.

Pero hay otra manera de concebir esta idea, que encuentro magníficamente expresada en la respuesta que dio el gran novelista ruso Vladimir Nabokov cuando le preguntaron si en la vida le sorprendía algo. Nabokov dijo:

> La maravilla de la conciencia, esa ventana que repentinamente se abre a un paisaje soleado en plena noche del no ser.

La cita me parece sublime y siento que hasta épocas más o menos recientes ningún filósofo haya hablado de la conciencia con esta clase de asombro y veneración. Kant, desde luego, no lo hizo. El cielo estrellado y la ley moral dentro de nosotros eran para él objeto de asombro y veneración, sin que llegara nunca a comprender que ambos palidecen comparados con el hecho de que él sea consciente de ellos, de que el universo, interior y exterior, esté abierto a algo que es en sí irrepresentable y tal vez incluso ininteligible, considerando los límites internos de la comprensión humana. No es de extrañar que los filósofos no supieran valorarlo:

nunca se convirtió en un objeto a tener en cuenta para un inventario de maravillas.

Entretanto, me fijo en que Nabokov no puede evitar hablar de algo bello como objeto de la conciencia: un paisaje soleado visto a través del marco de una ventana. Si la conciencia sólo revelara lo absolutamente repulsivo, nos preguntaríamos por qué se nos dio semejante don. Pero eso nos lleva de vuelta a los dos mundos de G. E. Moore tratados en anteriores páginas de nuestro estudio. Un mundo absolutamente repugnante no sería un mundo en el que quisiéramos estar conscientes mucho tiempo, ni desde luego vivir una vida que perdería su sentido sin la luz del sol. Si yo señalo un cuadro y lo declaro sublime, alguien podría corregirme y decirme que estoy confundiendo lo bello y lo sublime. Yo citaría entonces a Nabokov: contestaría que lo bello *es* lo sublime «en plena noche del no ser». Kant pone en juego estas consideraciones en la formulación antes señalada: «Lo sublime es lo que no puede ser concebido sin revelar una facultad del espíritu que excede toda medida de los sentidos». Por mi parte, y no sin malicia, yo podría añadir: es sublime porque está en la mente del espectador. La belleza es, para el arte, una opción y no una condición necesaria. Pero no es una opción para la vida. Es una condición necesaria para la vida que nos gustaría vivir. Y por eso la belleza, a diferencia de otras cualidades estéticas, lo sublime incluido, es un valor.

ÍNDICE ANALÍTICO Y DE NOMBRES